This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

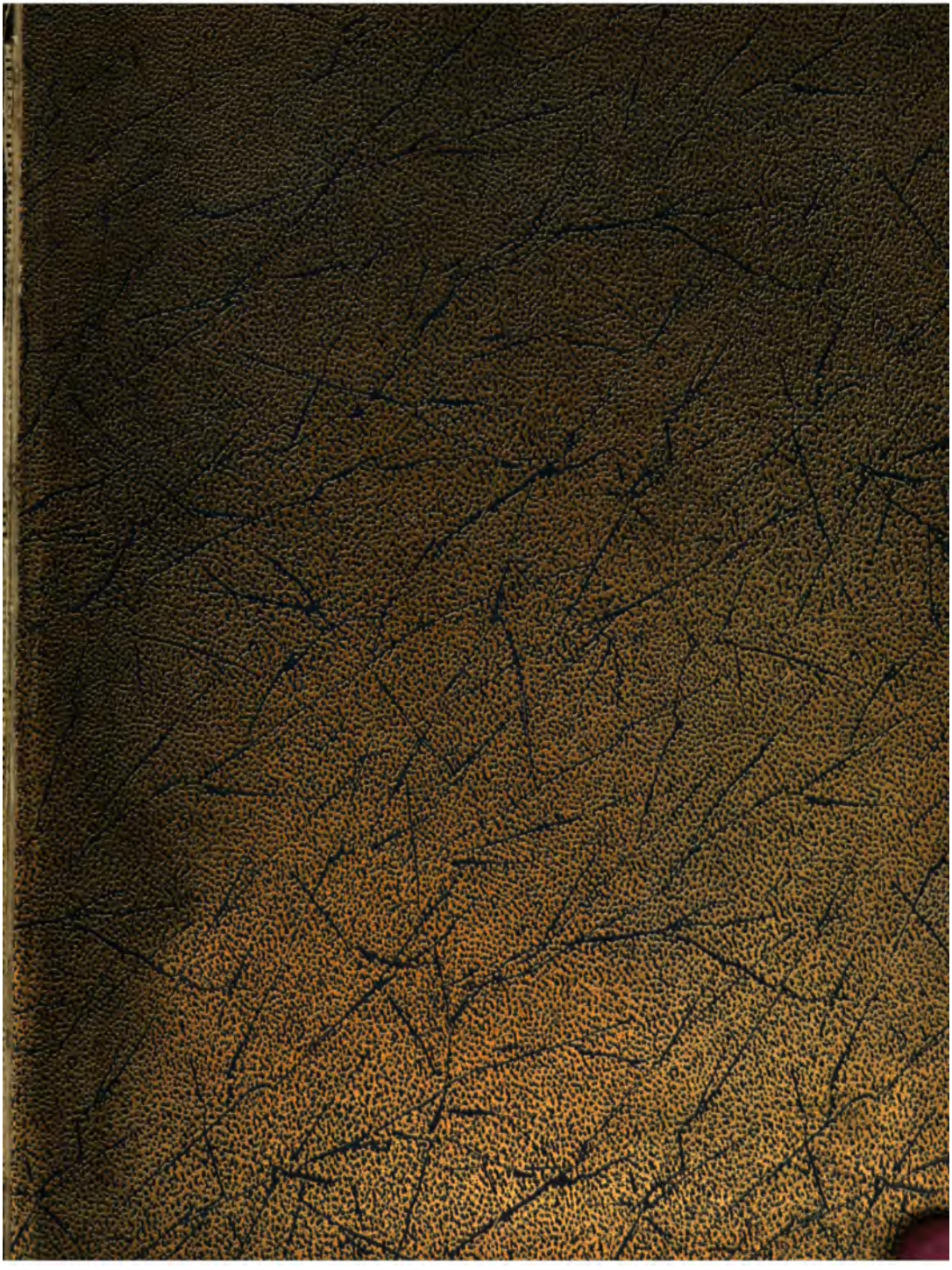
Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 07575447 7

Paul Goldmann

Aus dem dramatischen Irrgarten



1. Drama – Hist. and crit.

mks

Aus dem dramatiſchen Irrgarten.

Goldmann
NGO

Not in R.D.
9/30-26

Aus dem dramatiſchen Irrgarten.

Polemiſche Aufſätze
über Berliner Theateraufführungen

von

Paul Goldmann.

Sich treit der werlde sache
vil ofte ze ungemache,
unde aber von ungemache
widere ze guoter sache.

Frankfurt a. M.
Literariſche Anſtalt Rütten & Loening
1905.

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
271106A
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R 1936 L

Alle Rechte vorbehalten.

Maschinensatz von Oscar Brandstetter in Leipzig.

NEW YORK
PUBLIC
LIBRARY

Inhalt.

	Seite
Im Irrgarten	7
„Rose Bernd.“ Von Gerhart Hauptmann	39
„Elektra.“ Von Hugo von Hofmannsthal	53
„Zapfenstreich.“ Von Franz Adam Beyerlein	65
„Nachtasyl.“ Von Maxim Gorki	77
„Monna Vanna.“ Von Maurice Maeterlinck	93
„Der Schleier der Beatrice.“ Von Arthur Schnitzler	109
„Der Sturmgeselle Sokrates.“ Von Hermann Sudermann	125
„Die Kleinbürger.“ Von Maxim Gorki	136
„Luzifer.“ Von Enrico Annibale Butti	148
„Pelleas und Melisande.“ Von Maurice Maeterlinck	159
„Der Schlachtenlenker.“ — „Candida.“ Von Bernard Shaw	172
„Der einsame Weg.“ Von Arthur Schnitzler	185
„König Laurin.“ Von Ernst von Wildenbruch	196
„Ora et labora.“ Von Hermann Heyermans „Das Wunder des heiligen Antonius.“ Von Maurice Maeterlinck	209
„Die Doppelgänger-Komödie.“ Von Adolf Paul „Minna von Barnhelm“ im „Neuen Theater“	220
„Kabale und Liebe“ im „Neuen Theater“	232
„Die Schaffenden.“ Eine Auseinandersetzung mit Hermann Sudermann	242

26 X 3 57

Im Irrgarten.

Ein Bild von der Wirrnis der modernen dramatiſchen Produktion zu geben, iſt der Zweck dieſes Buches. Der Verfaſſer hat darin die Aufſätze geſammelt, die er in der „Neuen Freien Preſſe", als deren Berliner Theaterreferent er tätig iſt, über einige der wichtigſten Bühnenereigniſſe während der letzten zwei Jahre veröffentlicht hat. Seiner Tendenz nach ſchließt ſich dieſes Buch an eine erſte Sammlung dramaturgiſcher Abhandlungen an, die der Verfaſſer vor zwei Jahren hat erſcheinen laſſen und in der er verſucht hat, das Fiasko der „neuen Richtung" an einigen Werken moderner deutſcher Dramatiker nachzuweiſen.*)

Es ſei dem Verfaſſer erlaubt, eine ganz kurze perſönliche Bemerkung vorauszuſchicken. Da die moderne dramatiſche Bewegung, ſoweit wenigſtens die deutſchen Autoren in Betracht kommen, im weſentlichen ergebnislos verlaufen iſt, hat es nicht anders geſchehen können, als daß manche von denen, die ſie mit den wärmſten Sympathien, mit den größten Hoffnungen begrüßt haben (und zu dieſen gehört auch der Verfaſſer), ſich allmählich von ihr abgewandt haben, eben weil ſie die Hoffnungen enttäuſcht hat und die Sympathien nicht mehr verdient. Darum iſt nicht jeder, der heut die Bewegung bekämpft, ein

*) „Die ‚neue Richtung'." Wien 1903. C. W. Stern (Buchhandlung L. Rosner, Verlag).

Gegner der modernen Kunst, wie diejenigen, die aus der Modernität einen Beruf machen, niemals verfehlen, zu behaupten, wenn einer ihre Kreise stört; vor allem erklärt der Verfasser es für eine Unwahrheit, wenn man *ihn* dieser Gegnerschaft bezichtigt. Der Verfasser und seine Gesinnungsgenossen bewundern und verehren alle die Modernen, die in ihrer Kunst wirklich Großes geschaffen haben: Tolstoj, Ibsen, Gorki, Maeterlinck, Wilde und die anderen von demselben Höhenmaß. Was aber nicht groß ist, lassen sie sich als groß nicht einreden, wenn es auch tausendmal für modern erklärt wird. Sie kämpfen nicht gegen die moderne Kunst, sondern sie kämpfen gegen Halbkunst und Unkunst, die sich so aufspielen, als wenn sie die moderne Kunst wären; sie kämpfen gegen Mittelmäßigkeit oder Talentlosigkeit oder Charlatanismus, wenn diese den Anspruch erheben, als Kunst zu gelten, und den Anspruch darauf gründen, daß sie sich modern nennen.

Nach der persönlichen Vorbemerkung eine sachliche. Am Eingang dieses Buches, dessen Tendenz ist, darzutun, daß die modernen deutschen Dramatiker keinen Anspruch darauf haben, für groß zu gelten, gebührt es sich, darauf hinzuweisen, daß Deutschland in unserer Epoche doch auch einen großen Dramatiker hervorgebracht hat. Nur ist man sich dessen, was er für die *dramatische* Kunst geleistet hat, nicht recht bewußt, weil seine eigentliche Bedeutung auf einem anderen Gebiet liegt. Moderne Dramen hat er auch nicht geschrieben, obwohl in seinen Dichtungen von den modernen Ideen mehr enthalten ist, als in sämtlichen Bühnenwerken sämtlicher Autoren der „neuen Richtung" zusammen. Er, und er allein unter allen denen, die heut*) in Deutschland fürs Theater schreiben, hat den Weg zum Herzen des Volkes gefunden und hat Gestalten geschaffen, die ein Gemeingut aller Deutschen geworden sind. Diese Gestalten heißen: Lohengrin, Tannhäuser, Hans Sachs

*) Wagner war damals schon 20 Jahre tot!

und so weiter. Auf die Frage nach dem großen deutschen Dramatiker unserer Zeit kann es nur eine Antwort geben: Richard Wagner.

Immerhin, Richard Wagner gehört in die Musik und nicht in die Literatur, und sein Schaffen hat vor allem nichts zu tun mit der dramatischen Bewegung der letzten zwei Dezennien, die uns hier beschäftigt. Allerdings ist auch das bemerkenswert, daß außerhalb dieser Bewegung gerade das größte dramatische Talent zu finden ist. Bewegungen haben eben noch nie Talente hervorgebracht, und diejenigen, die für die Literatur etwas bedeuten, haben fast immer außerhalb der Kreise gestanden, die sich mit Vorliebe die „literarischen" nennen. Heut, in unserer Zeit des Zunft-Literatentums, ist der Abstand zwischen dem, was als literarisch gilt, und dem, was wirklich literarische Bedeutung hat, so groß geworden, daß es beinahe schon ein Grund zum Mißtrauen gegen den Wert eines Schriftstellers ist, wenn man sieht, daß er in den literarischen Kreisen gepriesen wird . . .

Und nun, nach diesen persönlichen und sachlichen Vorbemerkungen, zur „neuen Richtung". Als Verteidiger der „neuen Richtung" hat vor einiger Zeit einer ihrer Führer das Wort ergriffen. Otto Brahm hat in einem Feuilleton mit der Überschrift „Henrik Ibsen in Berlin" diese Verteidigung unternommen. Ein interessantes Feuilleton, welches Gelegenheit gab, den Verlust zu empfinden, den die deutsche Publizistik dadurch erlitten hat, daß Otto Brahms feine und kluge Feder so gänzlich feiert, seit er die Direktion des „Deutschen Theaters" übernommen hat.

Brahm schildert die schweren Kämpfe, die zu bestehen waren, ehe Ibsen auf einer Berliner Bühne gespielt werden konnte, und den Sieg, der schließlich diese Kämpfe krönte. Soweit Ibsen in Betracht kommt, wird kein billig Den-

kender die Verdienste bestreiten wollen, die sich Brahm und seine Mitkämpfer erworben haben. Daß sie Ibsen, dem größten Geiste der modernen Dramatik, die deutschen Bühnen erschlossen hat, ist zweifellos eine Errungenschaft der „neuen Richtung". Allerdings ist dies so ziemlich ihre einzige Errungenschaft, und auch als großer Geist ist Ibsen in der „neuen Richtung" vereinzelt geblieben. Seine Größe ist sogar erst recht offenbar geworden durch die Kleinheit der Nachfolger, die er in Deutschland gefunden hat. Zu diesen Nachfolgern wendet sich Brahm im Schlußabschnitt seines Aufsatzes. Er erinnert an die Premiere des Dramas „Vor Sonnenaufgang" von Gerhart Hauptmann und an die anderen sturmbewegten Theaterabende aus der ersten Zeit der „Freien Bühne"; und er schreibt: „Wir, die wir nach dem Neuen lange gebangt hatten und die man mit dem Hinweis auf die ewigen, auch von uns gepriesenen Güter der Klassik hatte zur Ruhe weisen wollen, wir riefen das Goethewort uns als Zeugen herbei: „Wo keine Produktion ist, kann eine Kunst nicht lebendig empfunden werden." Und nun hatten wir eine Produktion und bauten ihr dankbar Ehrenpforten, der Produktion und der Kunst, der dieses Merkwort vor allem gebührte: lebendig."

Schön gesagt, — sehr schön gesagt! Man hat also die Ehrenpforten gebaut. Sie sind auch fleißig benutzt worden. Jede Saison bringt neue dramatische Triumphzüge. Das Malheur ist nur, daß es, wie überhaupt im heutigen Deutschland, auch auf dem Gebiet der dramatischen Kunst viel Ehren gibt und wenig Leistungen, und daß die Kunst, die nicht müde wird, immer wieder die neugebauten Ehrenpforten zu durchschreiten, auch nicht die lebendige Kunst ist.

Alle Lorbeerkränze, die unseren Modernen gewunden wurden, — alle hundertsten und fünfhundertsten Vor-

ſtellungen von einigen ihrer Stücke können an der Tatſache nichts ändern, daß das moderne deutſche Drama noch nicht geſchrieben worden iſt. Nicht ein einziges von den neuen deutſchen Stücken zeigt in dramatiſchen Bildern, denen dichteriſche Kraft Leben und Größe verliehen hat, das Deutſchland der Gegenwart, Menſchen und Ideen, auf der Bühne, — wie Ibſen Norwegen und mit Norwegen zugleich unſere heutige Zeit dargeſtellt hat, — oder gar wie Leſſing in „Emilia Galotti“ und Schiller in „Kabale und Liebe“ das Deutſchland ihrer Epoche geſchildert haben. Wohl haben auch die neuen deutſchen Autoren verſucht, dieſes und jenes aus ihrem Lande und ihrem Jahrhundert dramatiſch zu geſtalten; doch ſind die Verſuche teils nur halb gelungen, teils ganz mißlungen, weil es eben am Weſentlichen gefehlt hat: an der dichteriſchen Kraft. Und da dieſe Kraft ihnen fehlte, hat ihnen auch der Naturalismus nichts genutzt, in dem ſie glaubten, das ſichere Mittel gefunden zu haben, das Leben zu erfaſſen und ſo eine lebendige Kunſt zu ſchaffen. Auch das erwies ſich als eine Täuſchung, weil der Naturalismus der Jungdeutſchen nur eine Methode iſt, welcher eine dichteriſche Seele fehlte (im Gegenſatz beiſpielsweiſe zum Naturalismus eines Maupaſſant, in dem beide, Methode und Seele, ſo wunderbar vereinigt ſind), und weil dieſer deutſche Naturalismus über eine Kopie der äußeren Einzelheiten des Lebens nicht hinauskam, die noch lange nicht die Erfaſſung des Lebens ſelbſt iſt.

Darum wendete ſich das deutſche Publikum vom Naturalismus allmählich ab; die Autoren aber — folgten ihm nach. Sie waren ausgezogen, um das Publikum auf neue Wege zu führen. Allein ſie ſahen ein, daß man niemals ſicherer iſt, das Publikum zu führen, als wenn man ſich von ihm dahin führen läßt, wohin es geführt ſein will. Ähnlich wie das franzöſiſche Wort ſagt: „Il faut bien que je les suive,

puisque je suis leur chef.“ Allem Anſchein nach handelt es ſich für die Autoren jetzt im weſentlichen nur noch darum, auf dem Theater zu reüſſieren. Die Bewegung, die ſich als Ziel geſetzt hatte, dem modernen Drama in Deutſchland zum Erfolg zu verhelfen, endet damit, daß den meiſten deutſchen Autoren als modernes Drama offenbar dasjenige gilt, das Erfolg hat.

Beim Streben nach dem erfolgreichen Theaterſtück haben nun die Autoren der „neuen Richtung“ die lebendige Kunſt erſt recht nicht gefunden. Wenn alſo Brahm bei jedem Anlaß ſein Theater mit Stolz ein „Theater der Lebenden“ nennt, ſo hat er allerdings inſofern recht, als faſt nur Lebende darin zum Wort kommen. Daß jedoch ein Theater lebendige Kunſt treibt, wird doch wohl auch dadurch nicht bewieſen, daß alle Autoren lebendig ſind, die es ſpielt.

Die Autoren der „neuen Richtung“ haben verſagt; die führenden Kritiker dieſer Richtung ſind Theaterdirektoren geworden und haben ebenfalls verſagt. Brahm hatte verſprochen, das „Deutſche Theater“ zu einer Stätte der neuen Kunſt zu machen, und er hat dieſes Verſprechen in der Weiſe erfüllt, daß er zehn Jahre lang die Stücke der fünf oder ſechs Bühnenſchriftſteller aufgeführt hat, die nach ſeiner Anſicht die Vertreter der neuen Kunſt ſind. Im Verlaufe dieſes Jahrzehnts ſcheint er ſich nie die Frage vorgelegt zu haben, ob denn dieſe neue Kunſt noch neu iſt; und auch ob ſie überhaupt den Namen Kunſt verdient, ſcheint er ſich nie gefragt zu haben, ſo berechtigt in manchen Fällen dieſe Frage geweſen wäre. Die Repertoirebildung beruhte auf einem Grundſatz von beneidenswerter Einfachheit: die Stücke von Hauptmann, Hartleben, Dreyer uſw. waren moderne Dichtungen; und daß ſie moderne Dichtungen waren, war daraus zu erkennen, daß ſie Stücke von Hauptmann, Hartleben, Dreyer uſw. waren. Weil alſo der Name

des Verfassers und nicht der Wert des Stückes für die Aufführung entscheidend war, und weil von den Autoren, die im Prinzip zugelassen waren, alle Stücke ohne Wahl aufgeführt wurden, mochten sie die Aufführung verdienen oder nicht, — so ist es gekommen, daß das „Deutsche Theater" während dieses Jahrzehnts sehr viel Mittelmäßiges gebracht hat, manches Schlechte und wenig Gutes.

Der Fortschritt gegen früher ist also nicht bedeutend. In einer Beziehung ist sogar ein wesentlicher Rückschritt zu konstatieren, indem nämlich Brahm die Klassiker, die vor ihm im „Deutschen Theater" gepflegt wurden, fast gar nicht mehr gespielt hat. In der Statistik über seine Direktionszeit, die Brahm veröffentlicht hat, figurieren Goethe, Schiller, Lessing, Shakespeare ohne Aufführungsziffern, weil diese Ziffern so niedrig sind, daß es kompromittierend wäre, sie anzugeben. Dafür ist aber Gerhart Hauptmann mit 14 Werken an 1169 Abenden zum Wort gekommen, das heißt: er hat, wenn man das Brahmsche Dezennium auf rund 3000 Theaterabende berechnet, mehr als ein Drittel dieses Dezenniums ausgefüllt. Das „Deutsche Theater" ist also unter Brahm ein Hauptmann-Theater, eine Art Gerhart Hauptmann-Festspielhaus geworden. Nun versichern allerdings die Hauptmann-Kenner — und man weiß, daß die Hauptmann-Kenntnis heut eine besondere Wissenschaft ist, — daß Gerhart Hauptmann im Begriff ist, der große Dichter zu werden, den Deutschland erwartet. Im Begriff ist er in dieser Weise schon seit etwa anderthalb Jahrzehnten, und es ist sehr zu befürchten, daß er auch in Zukunft fortfahren wird, im Begriff zu sein. Alle die vierzehn Werke, die Brahm aufgeführt hat, haben sich als mehr oder minder verfehlte Versuche Gerhart Hauptmanns erwiesen, jene Höhe der dramatischen Dichtung zu erreichen, nach der er mit Beharrlichkeit strebt. Gewiß darf man dieser Beharrlichkeit die

Anerkennung nicht versagen. Aber man muß sich fragen, ob es sich der Mühe gelohnt hat, eine literarische Revolution zu machen, um zu erreichen, daß das erste Theater Berlins eine Versuchsbühne wird, vermittelst deren ein in seinen Mitteln und in seinen Zielen unsicherer Autor bald auf diese, bald auf jene dramatische Art probiert, ob es ihm nicht doch endlich gelungen ist, das Meisterwerk zu schaffen, das er voraussichtlich doch niemals zustande bringen wird.

Das Repertoire des „Deutschen Theaters" ist unter diesen Umständen von einer schwer erträglichen Monotonie. Es umfaßt die Produktionen der fünf oder sechs „Hausdichter" und beinahe nichts als diese Produktionen. Es schreitet wieder und immer wieder denselben engen Kreis aus und nimmt nur ausnahmsweise das Werk eines Autors auf, der nicht zu diesem Kreise gehört. Brahm, der Vorkämpfer der neuen Kunst, ist offenbar der Ansicht, daß die neue Kunst alles geleistet hat, was man nur irgend von ihr erwarten konnte, seit fünf oder sechs Dramatiker Stücke schreiben, die regelmäßig im „Deutschen Theater" gespielt werden, und seit Otto Brahm Direktor dieses Theaters geworden ist. Nachdem die deutsche Kunst dieses Neue produziert hat, steht ihre Entwicklung still. Wie erschöpft hält sie auf dem Gipfel inne, den sie erklommen hat und von dem aus die Namen Hauptmann, Hartleben, Dreyer durch die deutschen Lande leuchten. Das deutsche Volk muß erst wieder die Kraft sammeln, um nach diesen einen neuen Dichter hervorzubringen.

Brahm hat also in den ganzen zehn Jahren außer seinen fünf oder sechs Repertoire-Dichtern keinen einzigen neuen zu finden vermocht. Und da man im Ernst nicht annehmen kann, daß es gegenwärtig in Deutschland an Dramatikern fehlt, deren Werke die Ehre einer Aufführung im „Deutschen Theater" nicht mindestens ebenso verdienen würden, wie „Der

rote Hahn" oder „Das Tal des Lebens", so gewinnt man den Eindruck, als habe die Bewegung der „neuen Richtung" zur Bildung einer geschlossenen dramatischen Gesellschaft geführt, in die niemand Einlaß findet, der nicht zu ihren Mitgliedern gehört, und als sei die „neue Richtung" aus einem Faktor der künstlerischen Entwicklung, der sie vielleicht vor Jahren gewesen, ein Hindernis der Entwicklung geworden.

Für die Zukunft ist allerdings Besseres zu erhoffen, soweit wenigstens Brahm in Betracht kommt. Er hat in einem Interview, das in einem Wiener Blatte erschienen ist, Äußerungen getan, die zu dieser Hoffnung berechtigen. Vor allem hat er die Abkehr vom Naturalismus in Aussicht gestellt, an dem er mit einer unbegreiflichen Zähigkeit noch bis in die jüngste Zeit festgehalten hat, und hat dies mit folgenden Worten ausgesprochen: „Ohne in das oft leere Gerede über das Absterben des Naturalismus einzustimmen, verschließe ich mich nicht der Erkenntnis, daß vielleicht mancher Wunsch nach einer großzügigeren Kunst in Zukunft zur Erfüllung gelangen werde." Trotz allem, was sich gegen die Art, wie Brahm das „Deutsche Theater" geleitet hat, einwenden läßt, ist er doch unter den gegenwärtigen deutschen Theaterdirektoren einer der wenigen Männer von geistiger Bedeutung; und wenn er gleich in seiner Kunstübung Mißgriffe aus dem Grunde begangen hat, weil er seiner ganzen Anlage nach mehr darauf angewiesen ist, die Kunst mit dem Verstande zu erfassen als mit dem künstlerischen Empfinden, so werden doch die Irrtümer, die der Verstand begangen hat, am sichersten auch anerkannt und berichtigt durch den Verstand. Und mag auch die Prinzipientreue in der Kunst, wenn sie sich äußert in einem starren Festhalten an bestimmten Formeln und an bestimmten Personen, welche diese Formeln repräsentieren, mit Mangel an künstlerischem Temperament nahe verwandt sein, so soll doch nicht

geleugnet werden, daß die Festigkeit, mit der Brahm zu Gerhart Hauptmann, an den er nun einmal glaubt, auch in schwierigen Zeiten gehalten hat, und die Konsequenz, mit der er auch nach erlittenen Niederlagen dabei beharrt hat, diesen Autor aufzuführen, Charakterzüge sind, die überaus sympathisch berühren.

Gerade in diesem Punkte besteht ein schroffer Gegensatz zwischen dem Verhalten von Otto Brahm und dem von Paul Schlenther, dem anderen führenden Kritiker der „neuen Richtung." Schlenther hat eine Biographie Gerhart Hauptmanns verfaßt. Er hat damit einen Weg eingeschlagen, der dem bisher üblichen entgegengesetzt ist. Während sonst eine Biographie über jemanden geschrieben wird, nachdem er ein großer Mann geworden ist, ist hier zuerst die Biographie geschrieben worden, und derjenige, von dem sie handelt, hat ihre Berechtigung noch nachträglich dadurch zu erweisen, daß er ein großer Mann wird. Die Methode ist neu, aber sie hat manches für sich. Denn es ist sicher, daß die großen Männer in Zukunft weniger zu leiden und zu kämpfen haben werden, als bisher, wenn man sich daran gewöhnt, sie nicht erst am Ende oder gar nach dem Ende ihres Lebens zu würdigen, sondern bereits von ihrer Geburt an.

Schlenther also hatte eine Biographie Gerhart Hauptmanns geschrieben. Hierauf übernahm er die Direktion des Burgtheaters und führte keines von Hauptmanns Stücken auf. Erst nach Jahren entschloß er sich dazu, den „Armen Heinrich" zu geben; später folgte „Rose Bernd". Dieses letzte Drama hatte in Wien ein eigentümliches Schicksal. Das Publikum zeigte anfangs wenig Neigung, sich für das Stück zu begeistern, und „Rose Bernd" wäre wahrscheinlich nach wenigen Aufführungen aus dem Wiener Theaterleben verschwunden, wenn nicht gewisse Hofkreise dem Drama dadurch einen Erfolg be-

reitet hätten, daß sie seine Absetzung vom Spielplan des „Burgtheaters" veranlaßten. „Rose Bernd" wurde nunmehr vom Wiener „Deutschen Volkstheater" übernommen und wurde vom Publikum lebhaft applaudiert, das durch diesen Beifall vor allem gegen die Einmischung des Hofes in die Literatur protestieren wollte. Schwierig zu erklären ist in dieser Angelegenheit nur das Folgende: Ein Direktor des Burgtheaters hatte das Stück angenommen und es dadurch als geeignet für sein Theater erklärt. Ein Direktor des Burgtheaters hatte das Stück abgesetzt und es dadurch als ungeeignet für das Burgtheater erklärt. Das alles ist noch ziemlich einfach. Die Schwierigkeit beginnt erst, wenn man sich vergegenwärtigt, daß der Direktor des Burgtheaters im ersten wie im zweiten Fall derselbe Mann war — nämlich Paul Schlenther.

Die Autoren der „neuen Richtung", deren Ruhm Schlenther als Kritiker verkündet hatte, hatten mit Recht erwartet, daß er sie als Theaterdirektor eifrig fördern würde. Diese Erwartung hat Schlenther gründlich enttäuscht. Selbst Ibsen hat er nur ganz spärlich und auch erst nach jahrelangem Zögern gespielt, obwohl sein Vorgänger, Dr. Burckhardt, längst die Initiative ergriffen und die Einführung Ibsens in das Burgtheater mit großem Erfolge ins Werk gesetzt hatte. Wenn also die Schlenther-Offiziösen in deutschen Blättern erzählen, Schlenther habe das Repertoire des Burgtheaters „modernisiert", so ist das ein sinnloses und wahrheitswidriges Geschwätz. Schlenther hat als Burgtheaterdirektor für die moderne Literatur ebenso wenig getan, wie für die alte, wenn nicht gerade die jammervolle Vernachlässigung des klassischen, des herrlichen klassischen Burgtheaters-Repertoires, welche der Direktor Schlenther sich in seinen ersten Direktionsjahren hat zuschulden kommen lassen, den Beweis seiner Modernität bilden soll.

Die Freunde des gegenwärtigen Burgtheaterdirektors bemühen sich überhaupt, in Deutschland die Anschauung zu erwecken, als passe Schlenther eigentlich deshalb nicht nach Wien, weil Wien für diesen modernen Geist zu weit zurückgeblieben sei. Das Umgekehrte ist die Wahrheit. Nicht Wien ist unfähig, Schlenthers Streben und Wirken zu würdigen, sondern Schlenther ist unfähig, in Wien, in derjenigen deutschen Großstadt, welche vielleicht die älteste künstlerische Tradition und den feinsten künstlerischen Geschmack besitzt, ein vornehmes Kunstinstitut zu leiten. Befriedigend sind in der Ära Schlenther einzig und allein die Kassenrapporte. Aber wer die Liebe der Wiener zu ihrem Burgtheater kennt, der weiß, daß sie nicht aufhören würden, es zu besuchen, auch wenn es noch weiter zurückgehen würde, als dies bisher schon geschehen ist. Das Burgtheater ist nun einmal schwer zu ruinieren; und es ist immer noch das erste deutsche Schauspielhaus, trotzdem Schlenther es doch jetzt schon seit einer Reihe von Jahren dirigiert. Freilich, was geschehen konnte, um das hohe künstlerische Niveau dieser Bühne herabzudrücken, ist unter diesem Direktor geschehen. Er hat Stücke aufgeführt, denen keiner seiner Vorgänger Einlaß ins Burgtheater gewährt hätte; er hat Schauspieler angeworben, die vor ihm nie die Bühne des Burgtheaters betreten haben würden. Im Repertoire, wie in der Darstellung, — überall Rückgang, überall Verschlechterung. Und keine künstlerische Tat in allen den Jahren. Oder doch — eine: Schlenther läßt Kainz im Burgtheater auftreten, — den sein Vorgänger engagiert hat.

Die künstlerische Opposition gegen Schlenther wird in Wien immer stärker; aber er genießt die Gunst der vorgesetzten Hofbehörden. Das ist begreiflich. Einen so gefügigen Direktor haben diese Behörden seit langem nicht gehabt und werden sie so bald nicht wieder finden. Jedem Wink von oben ist er

gehorsam; und in der Durchführung des Entschlusses, seine Meinung derjenigen von hochgestellten Persönlichkeiten unterzuordnen, zeigt er eine Charakterfestigkeit, die durch nichts erschüttert werden kann. Autoren, die sich aus irgend einem Grunde bei Hofe mißliebig gemacht haben, verschwinden vom Spielplan des Burgtheaters. Ärger noch, als die Behandlung, die Schlenther im „Rose Bernd"-Fall seinem Freunde Gerhart Hauptmann hat zuteil werden lassen, ist diejenige, die der Wiener Dichter Arthur Schnitzler erfährt, der durch sein Revolutionsdrama „Der grüne Kakadu" Anstoß erregt hat, was zur Folge hat, daß nicht nur dieses Drama nicht mehr gespielt wird, sondern daß der Name Arthur Schnitzler seit Jahren überhaupt kaum mehr auf dem Theaterzettel des Burgtheaters erscheint.*) Hat hingegen ein noch so minderwertiger Autor einen Protektor von Rang gefunden, so darf er mit Sicherheit auf die Annahme seines Stückes rechnen, wenn nur der Rang hoch genug ist, — natürlich nicht der Rang des Stückes, sondern des Protektors.

Schlenther ist eigentlich zu spät auf die Welt gekommen. An einem kleinen Fürstenhofe aus dem achtzehnten Jahrhundert wäre er am rechten Platz gewesen mit seiner Kunst, ein Hoftheater submissest zu dirigieren. In Wien aber, im heutigen Wien, folgt ein Burgtheater-Direktor, wenn er sich unterwürfig zeigt, mehr einem persönlichen Herzensbedürfnis, als dem Drucke einer Notwendigkeit. In der alten Kunststadt Wien kann man über Kunst auch mit den Hofbehörden reden; und für einen Direktor, der es verstehen würde, sich durch den Ernst seiner

*) Im Augenblick, wo diese Bogen in Druck gehen sollen, kommt aus Wien die Nachricht, daß, nach langjähriger Pause, eine Wiederaufnahme von Schnitzlers „Liebelei" im Burgtheater bevorsteht.

künſtleriſchen Überzeugung Reſpekt zu verſchaffen, wäre es gewiß nicht unmöglich, durchzuſetzen, daß in Fällen, wo künſtleriſche und höfiſche Intereſſen ſich widerſtreiten, die künſtleriſchen vorangehen. Denſelben Poſten, auf dem Schlenther jetzt eine ſo erſtaunliche Dienſtbefliſſenheit bekundet, hat ja einſt, ohne ſich zu beugen noch zu fügen, Laube, der Knorrige, verwaltet. Und Guſtav Mahler, der gegenwärtig in Wien die Kaiſerliche Oper leitet und dieſes Kunſtinſtitut auf eine Höhe gebracht hat, auf der es ſeit langem nicht geſtanden, bietet das geradezu glänzende Beiſpiel eines Hoftheater-Direktors, der ſich um keinerlei Weiſungen von oben bekümmert hat und niemals auch nur um einen Schritt von dem Wege abgewichen iſt, den ſeine künſtleriſchen Grundſätze ihm vorgezeichnet haben. Hätte Schlenther kämpfen wollen, er hätte alles erreichen können. Freilich, wenn der Direktor nicht kämpft, ſo iſt es bequemer — nicht allein für die Vorgeſetzten, ſondern auch für den Direktor. So iſt Schlenther alles ſchuldig geblieben, das man von ihm erwarten durfte: Tatkraft, Mannesmut, Urteil und Geſchmack; und dieſer Führer einer literariſchen Bewegung, der das nicht hoch genug zu preiſende Glück hatte, daß ihm die Möglichkeit geboten wurde, als Leiter der bedeutendſten, der ruhmreichſten deutſchen Bühne ſein Kunſtideal zu verwirklichen, hat nichts verwirklicht und nichts geſchaffen und wird, wenn nicht in ſeiner Theaterleitung noch ein gründlicher Umſchwung eintreten ſollte, in der Geſchichte des Burgtheaters als einer der ſchlechteſten Direktoren verzeichnet ſtehen. . . .

Ob man nun alſo die Entwicklung der Autoren der „neuen Richtung“ betrachtet, oder ob man nachſieht, was aus ihren führenden Kritikern geworden iſt: das Bild iſt in gleicher Weiſe unerfreulich. Die Gründe für das Verſagen der Autoren der „neuen Richtung“ hat ein neuer Kunſttheoretiker, Konrad Falke, in einem ſchönen und gedankenreichen Aufſatz darzu-

legen versucht, der in der „Frankfurter Zeitung“ erschienen und betitelt ist: „Der Niedergang des modernen Dramas und seine Ursachen“.

Das ganze Unheil, führt Falke aus, kommt daher, daß die Methode der exakten Wissenschaften, die im neunzehnten Jahrhundert einen Siegesgang ohne gleichen zurückgelegt haben, sich successive über alle Gebiete der Geisteskultur ausgebreitet und schließlich auch die Kunst ergriffen hat. Die Kunst sollte wahr sein wie die Wissenschaft. Das war das Programm, das der Naturalismus aufstellte, mit dem die moderne dramatische Bewegung begann. Und in dieser These, welche Kunst und Wissenschaft gleichstellt, liegt der Grundirrtum. Wissenschaft und Kunst sind so verschieden, so entgegengesetzt, daß man die Kunst in ihrem innersten Wesen gefährdet, wenn man es unternimmt, sie nach wissenschaftlichen Grundsätzen zu betreiben. „Die Wissenschaft,“ sagt Falke, „soll in der Welt der Erkenntnis die allgemein gültigen Beziehungen aufdecken. Die wissenschaftliche Betrachtung der Welt besteht darin, in dem regellosen Strom individuellen Geschehens überall die festen Allgemeinbegriffe aufzusuchen. Diese und nicht das Individuelle werden herauspräpariert, — Wissenschaft im strengsten Sinne des Wortes ist eine fortwährende „Entpersönlichung der Welt“. Gerade im Persönlichen aber beruht das Wesen der Kunst. In den mannigfachen Gestalten des Lebens sehen wir nicht nur geometrische Gebilde, die nach bestimmten Gesetzen zu einander in Beziehung stehen, sondern zugleich Symbole, die etwas bedeuten. Und diese Symbole nicht in neue Beziehungen, wohl aber in eine neue und klarere Bedeutung zu setzen, das ist, was die Kunst will. Es gibt Gesetze, die man genau genommen nicht erkennen, sondern nur fühlen kann: es sind — im weitesten Sinne verstanden — die moralischen. Diese Gefühlsgesetze offenbaren sich nur am Persönlichen. Das Per-

sönliche ist in der Religion wie in der Kunst der springende Punkt. Erscheint es da nicht von vornherein als ein innerer Widerspruch, wenn in diese Gebiete eine Methode hineingetragen wird, die gerade das Persönliche negiert und ausschließt?"

Das ist eine Darlegung von zwingender Logik. Gewiß, der Naturalismus, der vermeint, er könne eine künstlerische Darstellung des Lebens erreichen, indem er, dem wissenschaftlichen Forscher gleich, Daten ansammelt, indem er „menschliche Dokumente" zusammenträgt, hat zu einer „Entpersönlichung" der Kunst geführt. Aber man muß auch weiter sagen, daß Künstler von starker Persönlichkeit niemals auf die Idee gekommen, ja niemals imstande gewesen wären, eine Kunst zu betreiben, welche eigentlich eine Negation der Persönlichkeit ist. Durch nichts also als durch die Ausübung dieser Kunst haben sie klarer bewiesen, daß ihnen die Persönlichkeit mangelt. Und die zur Zeit des Beginns der „neuen Richtung" die Welt beherrschenden Anschauungen, — der seitdem recht erschütterte Glaube an die Exaktheit der Methoden der Wissenschaft, in denen man den sicheren Weg und auch den einzigen Weg zur Wahrheit gefunden zu haben meinte, — haben es den Autoren der „neuen Richtung" ermöglicht, für Kunst auszugeben, was, genau besehen, nur ein Mangel an Persönlichkeit war.

So liegt also der Hauptgrund für den Niedergang des modernen Dramas in Deutschland darin, daß es den modernen deutschen Autoren an Persönlichkeit fehlt. Sie sind kümmerliche Epigonen, die zu schwach sind für die ihnen zugefallene Aufgabe, eine moderne dramatische Kunst zu schaffen, — die, obwohl ihnen von poetischer Begabung nur ein Tröpflein und manchmal sogar auch dieses Tröpflein nicht zuteil geworden ist, doch als Dichter gelten, weil eben echte Dichter einstweilen

nicht da sind und weil unsere Zeit gar keinen Begriff mehr davon zu haben scheint, was eigentlich ein Dichter ist.

In kaum einer Epoche noch haben darum, wenigstens auf dem Gebiete des Theaters, die Erfolge in einem so schreienden Mißverhältnis zu den künstlerischen Leistungen gestanden. Die Größe der „Heroen" unserer modernen Produktion wird in allen Tonarten gepriesen. Gerhart Hauptmanns Dramen sind so und so oft für „ewig" und „unsterblich" erklärt worden, und das beginnt bei jedem neuen Stück von neuem, nachdem inzwischen die vorausgehenden ewigen und unsterblichen Stücke spurlos vom Spielplan sämtlicher deutscher Theater verschwunden sind. Wenn die Premiere eines unserer Modernen erfolgreich verlaufen ist, setzen sich in ganz Deutschland Hunderte von Federn in Bewegung, um seine Herrlichkeit zu verkünden. Für ein einziges Drama, mag es noch so halb, noch so schwächlich sein, erntet er mehr Ruhm, als vielleicht den großen Dichtern unserer klassischen Epoche während ihres Lebens für alle ihre dramatischen Werke insgesamt zuteil geworden ist. Goethe und Schiller haben zu ihrer Zeit durchaus nicht die deutschen Bühnen beherrscht, wie dies heut die Modernen tun. Kotzebue und Iffland waren es, die am meisten gespielt wurden. Man könnte sogar sagen, daß sich das auch heut nicht geändert hat. Im modernen deutschen Naturalismus hat die platte Alltäglichkeit Kotzebues und Ifflands („die Alltagsstücke, die sich über die platten Verhältnisse der Wirklichkeit nicht erheben", schreibt Körner an Schiller) ihre Auferstehung gefeiert. Der Unterschied ist nur, daß auf die modernen Naturalisten gerade Kotzebues und Ifflands beste Eigenschaft nicht übergegangen ist: nämlich die Kunst, ein Drama bühnengerecht und bühnenwirksam zu gestalten.

Der Heroenkultus, der mit unseren Modernen getrieben wird, geht so weit, daß man sich nicht scheut, sie zusammen mit unseren Größten zu nennen, als ob sie ihresgleichen seien.

In Weimar sollte kürzlich ein deutsches Nationaltheater begründet werden. Ein Nationaltheater in der Stadt unserer klassischen Dichtung zu begründen, ist ein schöner Plan. Da er aber von den „Modernen" ausging, wurde er natürlich schon in der Anlage verdorben. Dieses deutsche Nationaltheater sollte nämlich ein belgischer Architekt bauen. Mit Rücksicht darauf nun, daß es immerhin von Nutzen ist, wenn an der Begründung eines deutschen Nationaltheaters auch die deutsche Kunst teilnimmt, hatte der belgische Architekt sich mit einer Berliner Schauspielerin verbündet, welche zur Repräsentantin der deutschen Kunst offenbar deshalb berufen war, weil sie bisher in einer Reihe von deutschen Stücken die Hauptrollen schlecht gespielt hatte. In der Liste der von dem zu begründenden Nationaltheater aufzuführenden Dichter standen: „Äschylos, Sophokles, Goethe, Schiller, Hauptmann, Hoffmannsthal". Das alles in einem Atemzuge! Nicht einmal ein Gedankenstrich dazwischen! Auf kunstgeheiligter Stätte sollte also ein eigenes Bühnenhaus errichtet werden, um Schiller und Hauptmann, Goethe und Hoffmannsthal zu associieren! Und das Bühnenhaus, in dem diese Blasphemie vollzogen werden sollte, sollte den Namen „Deutsches Nationaltheater" führen!

Solche Zusammenstellungen unserer Modernen mit unseren Klassikern sind aber, wie gesagt, durchaus üblich. Und man hat nie gehört, daß einer der Autoren der „neuen Richtung" dagegen protestiert hätte. Die Herren „Schaffenden" (um ein Wort zu gebrauchen, mit dem Sudermann in seinen bekannten Aufsätzen über die „Verrohung der Theaterkritik" sich und die Anderen, die Stücke schreiben, bezeichnet hat und das ebenfalls charakteristisch ist für die Meinung, welche die heutigen Dramatiker von sich haben) — die Herren „Schaffenden" also scheinen das durchaus in der Ordnung zu finden. Es ist auch ganz natürlich, daß sie infolge der maß-

losen Überschätzung, mit der Publikum und Kritik sie fortwährend beurteilen, die Fähigkeit zur richtigen Selbsteinschätzung, zur Selbstkritik allmählich verlieren. Nur durch dieses Fehlen der Selbstkritik sind dann wieder alle die unfertigen, die halb oder ganz mißlungenen Werke zu erklären, die sie auf die Bühne bringen. Unsere heutige dramatische Literatur bietet ein frappantes Beispiel der Mittelmäßigkeit, die niemals an sich zweifelt, die stets mit sich zufrieden ist. Und warum sollten unsere Autoren auch nicht mit sich zufrieden sein, da die Anderen es gar so sehr sind? Es ist ein circulus vitiosus: Die minderwertigen Stücke bringen die großen Erfolge, und die großen Erfolge bringen wieder die minderwertigen Stücke hervor.

Der Kultus, der mit den dramatischen Autoren getrieben wird, nimmt ihnen die Möglichkeit der Entwicklung, weil er in ihnen gar nicht das Bewußtsein aufkommen läßt, daß sie einer Entwicklung bedürfen. „Man muß etwas sein, um etwas zu machen", sagt Goethe vom Dichter. Wie sollen jedoch unsere Dramatiker auf die Idee kommen, daß sie erst noch etwas sein, noch etwas werden müssen, wenn sie sehen, daß das, was sie machen, so durchaus allen Ansprüchen genügt? Warum sollen sie lernen, sich vertiefen, ihren Gesichtskreis erweitern, wenn sie ungeachtet alles dessen, was ihnen mangelt, ungeachtet aller Flachheit und Engheit als Dichter, als große Dichter gefeiert werden?

Statt also an sich selbst zu arbeiten, arbeiten sie lieber an ihren Dramen. Es gibt unter ihnen diesen oder jenen, der beinahe jedes Jahr mit einem neuen Stücke kommt. Jedes Jahr ein Drama! Das hat vielleicht eine zeitlang Shakespeare geleistet, und eine derartige Produktivität ist eines der Wunder, das dieses mit keinem menschlichen Maß zu messende Genie vollbracht hat. Auch Schiller hat in seinen letzten Lebens-

jahren Drama an Drama gereiht, und es ſcheint beinahe, als habe er alles aufgeboten, um in der kurzen Spanne Zeit, die ihm noch vergönnt war, ſein Lebenswerk zu vollenden, — als habe der Tod, den er nahen fühlte, dieſen dichteriſchen Genius beflügelt. Die Schnelligkeit, mit der dieſe Großen Meiſterwerk um Meiſterwerk geſchaffen haben, — dieſe Schnelligkeit, die auf dem Gebiete der Geiſtesarbeit ein ſtaunenswertes Phänomen bildet, iſt aber natürlich grundverſchieden von der Behendigkeit, mit der unſere Modernen jahraus, jahrein neue Dramen herausbringen.

Erſtaunlich iſt allerdings auch dieſe Behendigkeit. Man ſollte doch meinen, daß ein Drama eine große, eine ſchwere künſtleriſche Arbeit iſt, die den Künſtler ausſchöpft; und daß er, nachdem er ſie zuſtande gebracht, das dringende Bedürfnis empfindet, zu ruhen, neue Kräfte zu ſammeln, das innere Kapital zu ergänzen und zu vermehren. Bei den Modernen jedoch ſcheint dieſes Bedürfnis nicht oder nur in geringem Maße zu beſtehen. Denn das Dichten iſt heutzutage ein literariſches Geſchäft geworden, das mit einem Minimum von innerem Kapital betrieben werden kann. Eine Ergänzung alſo oder gar eine Vermehrung dieſes Kapitals ſind kaum vonnöten. Und produktiv ſind entweder diejenigen Künſtler, deren innere Fülle drängt, in immer neuen Werken ſich auszudrücken, oder auch diejenigen Künſtler, die der inneren Fülle entbehren und daher Werke ohne Gehalt ſchaffen, die ſich unſchwer in großer Anzahl hervorbringen laſſen. Die Redſeligſten ſind oft gerade diejenigen, die am wenigſten zu ſagen haben.

In den neuen Werken der modernen Autoren findet man demnach in der Regel immer nur dieſelben kleinen Geiſter wieder, die nicht wachſen wollen und allerdings wohl auch nicht wachſen können. Kleine Geiſter! Jeder, der Gelegenheit hat, aus eigener Erfahrung die literariſchen Kreiſe mit

anderen zu vergleichen, kann die Beobachtung machen, daß es zurzeit in fast allen Berufen, unter den Gelehrten, den Ärzten, den Technikern, den Kaufleuten, sogar den Journalisten (sogar: denn die heutigen Schriftsteller fühlen sich sehr erhaben über die Zeitungsschreiber mit Rücksicht darauf, daß die Journalisten nicht „produktiv" sind) Männer gibt, die an Originalität und Tiefe des Denkens und Empfindens, an Vielseitigkeit der geistigen Interessen bei weitem diejenigen übertreffen, die sich unsere „Dichter" nennen. Schon manch einer, der mit unseren Literaten verkehrt hat, ist erstaunt gewesen über die Enge ihres Horizonts. Ausnahmen sind ja natürlich vorhanden, und dieser und jener Theaterschriftsteller ist sicher auch ein wertvoller Mensch. Im allgemeinen aber lehrt der Umgang mit unseren „Schaffenden", daß ihre Persönlichkeiten ebenso unbedeutend sind, wie ihre Werke, — und das will viel sagen.

Die Enge des Horizonts unserer Literaten hat unter anderm darin ihren Grund, daß sie sich gleichsam als Mitglieder einer Zunft fühlen und es zumeist als unter ihrer Würde ansehen, etwas zu betreiben, sich für etwas zu interessieren, das nicht literarisch ist. Durch die Aufrichtung literarischer Zunftschranken verschließen sie sich große Lebensgebiete. Und es ergibt sich das Merkwürdige, daß die literarische Tätigkeit, welche aus der Fülle des Erlebten hervorgehen sollte, selbst ein Hindernis des Erlebens wird. „Ils s'enferment dans leurs tours d'ivoire," sagen die Franzosen mit einem plastischen Ausdruck von diesen Literaten, die fern vom Leben wohnen.

Am Niedergang des modernen Dramas sind also aus diesen und anderen Gründen vor allem die Autoren schuld. Zugleich wirkt manches andere nachteilig auf das Drama ein. Unser ganzer heutiger Theaterbetrieb namentlich ist eher geeignet, das Niveau der dramatischen Produktion herabzudrücken, als es zu heben. Theaterdirektoren von literarischem

Urteil und Geschmack sind freilich immer selten gewesen. Die Schreyvogel, Laube und Dingelstedt bildeten zu ihrer Zeit die Ausnahmen von der Regel. Selbst im klassischen Weimar ist es nicht möglich gewesen, das Theater auf die Dauer nach literarischen Gesichtspunkten zu leiten. Der „Hund des Aubry" hat, wie man weiß, den Theaterdirektor Goethe gestürzt. Aber es scheint, daß heutzutage, wo der finanzielle Gewinn, den die Theater abzuwerfen vermögen, so riesig gestiegen ist, die materiellen Gesichtspunkte bei ihrer Leitung mehr als bisher den Ausschlag geben, und daß die Theaterdirektoren noch in viel höherem Grade, als je zuvor, Geschäftsleute sind.

Namentlich gilt das für Berlin, wo die Theater gezwungen sind, einen harten Konkurrenzkampf gegeneinander zu führen, weil ihre Zahl das Maß, das dem Bedürfnis entsprechen würde, längst überschritten hat, was jedoch nicht hindert, daß sie fortwährend noch durch Neugründungen vermehrt wird. Manches von diesen Theatern möchte gewiß gern durch künstlerische und nur durch künstlerische Leistungen sich hervortun. Allein, wenn ein Theater auch nach einem noch so hohen Kunstideale strebt, — die Vorbedingung dafür, daß man strebt, ist zunächst einmal, daß man existiert. Nun ist es aber, wie bekannt, nicht immer gerade die höchste Kunst, welche die vollsten Kassen macht, — sondern eher ihr Gegenteil. Die Sehnsucht des Theaterdirektors ist daher heutzutage vor allem auf das „Zugstück" gerichtet; und er läßt sich bei der Auswahl der aufzuführenden Stücke weniger durch die Abschätzung ihres künstlerischen Wertes bestimmen, als durch die Erwägung, ob sie geeignet erscheinen, das Publikum ins Theater zu ziehen. Im Traum manches Theteardirektors erscheint eine Zahl, wie im Traum der Handwerksburschen in Nestroys „Lumpacivagabundus", — nämlich die Zahl „100", die Zahl der hundertsten Aufführung. Allerdings erfordert es die Gerechtigkeit, zu kon-

ſtatieren, daß es einem Stücke, welches das Theater füllte, in den Augen des Direktors gewiß noch niemals geſchadet hat, wenn es auch künſtleriſchen Wert beſaß.

So begreiflich unter den geſchilderten Verhältniſſen das Suchen nach dem „Zugſtück“ iſt, ſo möchte man doch meinen, daß ſich materielles und künſtleriſches Streben bis zu einem gewiſſen Grade vereinigen laſſen. Goethe hat in Weimar auch Kotzebue geſpielt, wahrſcheinlich, weil die „Kopfſtücke“, mit denen die Weimaraner damals ihre Plätze bezahlten, beſonders zahlreich eingingen, wenn dieſer beliebte Autor auf dem Zettel ſtand; aber er hat dann, ohne Rückſicht auf die „Kopfſtücke“, auch Schlegel, Schiller, Goethe geſpielt. Wenn minderwertige Stücke die ſicherſte Exiſtenzbaſis für den Theaterdirektor bilden, ſo iſt er um ſo mehr verpflichtet, nachdem er dieſe Baſis ſich geſichert hat, hier und da auch einmal ein vollwertiges Stück zu ſpielen. Einige Berliner Theaterdirektoren ſcheinen in der Tat auch bemüht, in dieſer Weiſe Geſchäft und Kunſt zu verſöhnen, während es dann zugleich ſolche gibt, welche keinen Finger mehr rühren, ſobald ſie ein Stück gefunden haben, das gute Einnahmen bringt, und welche auch ihre künſtleriſche Aufgabe als erfüllt betrachten, wenn ſie dieſes Stück hundert, zweihundert, dreihundertmal ſtumpfſinnig herunterſpielen.

Dann iſt noch eines zu erwägen: Ohne Zweifel hat manches ſchlechte Stück die Gunſt des Publikums erworben, aber manchmal hat auch ſchon ein gutes Stück dem Publikum gefallen. Demnach iſt auf dem Theater durch zwei Mittel der Erfolg zu erzielen: durch ſchlechte Stücke von einer gewiſſen, der Menge ſympathiſchen Art und durch gute Stücke. Das Publikum ſteht durchaus nicht ſo tief, wie die Theaterdirektoren es zumeiſt einſchätzen. Es hat ſich faſt ſtets als fähig erwieſen, ſich zu begeiſtern, wenn ihm nur etwas geboten wurde, wofür es ſich begeiſtern konnte. Darum wäre es vielleicht gar keine

ſo üble Spekulation, wenn ein Direktor einmal verſuchen würde, ob ein Theater nicht auch beſtehen kann, wenn es ſich bemüht, das Höchſte in der dramatiſchen Kunſt zu leiſten, und wenn es geleitet wird nach dem Grundſatz, daß für das Publikum das Beſte gerade gut genug iſt.

Im Konkurrenzkampf der Berliner Theater wird zur Anlockung des Publikums auch die „Modernität“ als Aushängeſchild verwendet. Es gibt Theater, die alles aufbieten, um für ganz beſonders „modern“ zu gelten. Jedes Mittel iſt ihnen recht, um zu dieſem Ziel zu gelangen. Was im Rufe der Modernität ſteht, findet Aufnahme, ohne daß immer, außer nach der Modernität, auch nach der Kunſt gefragt würde. Hier ſind namentlich die Reinhardtſchen Bühnen von Vorwürfen nicht freizuſprechen, ſo ſehr auch ſonſt ihr künſtleriſches Streben anerkannt werden muß, ſo große Verdienſte ſie ſich auch um das Berliner Theaterweſen erworben haben. In dieſer Sucht, modern, ultramodern, modern um jeden Preis zu ſein, werden ſelbſt offenbare künſtleriſche Verirrungen nicht zurückgewieſen, wenn ſie mit der Marke der Modernität verſehen ſind; ja, es ſcheint, als ob für dieſe Verirrungen geradezu eine gewiſſe Vorliebe beſtünde, ſei es, weil das Verkehrteſte auch als das Modernſte angeſehen wird; ſei es, weil das Abnorme mehr von ſich reden macht, weil es, als ſelteneres Schauobjekt, mehr Zuſchauer herbeizieht, als das Normale.

Auf dieſem Wege iſt man denn nun glücklich bis zum Kultus der Perverſität gelangt. Das iſt der neueſte Erfolg der modernen dramatiſchen Bewegung, das iſt die jüngſte Frucht, welche die „neue Richtung“ gezeitigt hat: die Einführung der Perverſität auf der deutſchen Bühne. Auf welche Abwege unſer Theater geraten iſt, geht am klarſten daraus hervor, daß es Autoren gibt, die als Dichter bewundert werden, weil ſie perverſe Dramen ſchreiben; daß es Schauſpielerinnen gibt, die

als Größen der Bühne gefeiert werden, weil sie die Darstellung perverser Weiber sich als Spezialität gewählt haben. Perversität gleich Kunst! Das ist das Äußerste! Weiter geht es nun wirklich nicht mehr!

Wir haben es erlebt, daß Hugo von Hoffmannsthals Bearbeitung der „Elektra" des Sophokles aufgeführt wurde, welche Bearbeitung die Schönheiten der Sophokleischen Tragödie beseitigt und, unfähig, neue Schönheiten an Stelle der alten zu schaffen, sie durch die Perversität ersetzt hat. Und wir haben es erlebt, daß das Publikum, statt gegen die Verunglimpfung eines erhabenen Werkes der griechischen Dichtung entrüstet zu protestieren, dem Bearbeiter Beifall gespendet hat. Es ist schmerzlich, daß auch noch auf diese schlimmste Verirrung der „neuen Richtung" das Publikum eingegangen ist, dessen gesunder Instinkt, wie die Theatergeschichte lehrt, doch schon manchmal Halt geboten hat, wenn die Literaten es gar zu arg getrieben haben; freilich darf man sich auch über den größten Irrtum nicht mehr wundern bei einem Publikum, auf das seit Jahren das moderne Theatergetriebe seine über alle Maßen verwirrende Einwirkung übt.

Der Grund, weshalb einzelne Autoren jetzt versuchen, sogar mit Hilfe der Perversität dramatische Wirkungen zu erzielen, ist wohl darin zu finden, daß zur Hervorbringung der anderen, der echten dramatischen Wirkungen ihre Kraft nicht ausreicht. Und aus demselben Grunde erklärt sich der Kampf unserer Modernen gegen die „Theatralik".

Dieser Kampf, den die modernen Autoren im Bunde mit den modernen Kritikern führen, ist unter den Unsinnigkeiten der „neuen Richtung" eine der unsinnigsten. Man sollte es kaum für möglich halten, wenn man es nicht so oft mit eigenen Augen hätte ansehen müssen: Die Bühnenschriftsteller der „neuen Richtung", die ein nur geringes Maß von dramatischer Kraft

und manchmal nicht einmal dieſes beſitzen, haben es fertiggebracht, der Welt einzureden, daß das ſicherſte Anzeichen des dramatiſchen Talents — ſein Mangel iſt.

Der Vorgang iſt allerdings auch nicht neu. Über irgend einen damaligen Autor ſchreibt Körner an Schiller: „Es ſcheint ihm gelungen zu ſein, ſein Unvermögen für echten Geſchmack zu verkaufen.“ Die dramatiſche Impotenz der heutigen Autoren iſt nicht nur zum „echten Geſchmack“, — ſie iſt geradezu zur Kunſtregel geworden. Nach Anſicht der Modernen darf ein Drama nicht dramatiſch ſein; und wenn es dramatiſch iſt, ſo iſt es kein Drama. Nur das Werk, das auf der Bühne nicht wirkt, hat künſtleriſchen Wert; und der künſtleriſche Unwert des bühnenwirkſamen Werkes geht eben aus ſeiner Bühnenwirkſamkeit hervor. Die zumeiſt lächerlich unfertigen und unbeholfenen Dramen der modernen Autoren, welche ſich nie die Mühe genommen haben, die Technik der Kunſt zu lernen, die ſie ausüben, weil ſie auch ohnedies und gerade deswegen als Genies gelten, werden als Meiſterwerke geprieſen, und die Meiſter der dramatiſchen Technik werden als „Theatraliker“ verachtet. Das Bühnenwidrigſte, das Gerhart Hauptmann geſchrieben hat, beiſpielsweiſe „Einſame Menſchen“, wird als eine Offenbarung der dramatiſchen Kunſt verkündet. Sudermann hingegen, dem allein unter den deutſchen Modernen ein ſtarkes, ſpezifiſch dramatiſches Talent zuteil geworden iſt, wird eben dieſes Talentes wegen überhaupt nicht ernſt genommen. Das Drama „Zapfenſtreich“ von Franz Adam Beyerlein, das als eine erfreuliche Erſcheinung hätte begrüßt werden müſſen, weil es ſeit langem das erſte deutſche Stück iſt, das wieder einmal eine ſichere Bühnentechnik bekundet, iſt in den Kreiſen der Modernen beurteilt worden als ein Werk, dem man eine gewiſſe Anerkennung nicht verſagen kann, das aber eigentlich doch auf

einer sehr tiefen Stufe der Kunst steht. Ein ganz besonders moderner Kritiker hat sogar Beyerleins Militärdrama mit den Stiefelmalereien Anton von Werners verglichen. Die französischen Dramatiker, an denen in den siebziger und achtziger Jahren des abgelaufenen Jahrhunderts das Publikum sich erfreut hat, sind für die Neuen natürlich ein ganz und gar überwundener Standpunkt. Sie sind „Effekthascher", „Sensationsdramatiker", „Boulevardiers"; und wenn ein moderner Kritiker, der ein Drama zu beurteilen hat, dessen Niedrigkeit mit einem besonders scharfen Ausdruck bezeichnen will, so sagt er, es gleiche den Dramen von Dumas oder Sardou.

Sardou und Dumas waren die letzten Repräsentanten jener glorreichen französischen Tradition der Bühnentechnik, welche vor allem die dramatische Kunst ausmacht. Diese Tradition reicht weit hinauf in die Jahrhunderte; und die unsterblichen Schöpfer des deutschen Dramas, Lessing, Goethe, Schiller, haben es nicht verschmäht, auch bei den französischen Dramatikern in die Schule zu gehen. Wie ganz und gar französisch in der dramatischen Form ist beispielsweise „Emilia Galotti"! Überhaupt hat niemand klarer erkannt, als unsere Klassiker, daß es die erste Aufgabe des Dramatikers ist, die Technik seiner Kunst zu beherrschen; und darum haben sie ihre ganze Kraft daran gesetzt, zu dieser Beherrschung zu gelangen. Namentlich Schiller ist rastlos bemüht gewesen, seine Stücke immer bühnenwirksamer zu gestalten. Wie ein befriedigtes Aufatmen nach langer, schwerer Arbeit mutet es an, wenn er, kurz nach der Vollendung des „Tell", an Körner schreibt: „Ich fühle, daß ich nach und nach des Theatralischen mächtig werde." Man denke: Schiller ein Theatraliker — und anscheinend gar noch stolz darauf, es zu sein! Wäre Schiller ein zeitgenössischer Autor, so würde die moderne Kritik auf Grund dieser einzigen Briefstelle sich im klaren darüber sein, daß Schiller kein Dichter ist.

Nicht alle heutigen deutschen Kritiker sind glücklicherweise „modern“. So hat derjenige unter ihnen, den man wohl als den bedeutendsten unter ihnen bezeichnen darf, Dr. F. Mamroth, der Theaterreferent der „Frankfurter Zeitung“, über die Frage der „Theatralik“ schon längst gesagt, was zu sagen war, — und weit treffender, weit schöner, als es hier gesagt werden konnte. Anläßlich einer Aufführung von Sardous „Fedora“ schrieb er folgendes:

„Wenn man heute beobachtend in Sardous Drama blickt, kann man ermessen, woran es der modernen Ästhetik (sofern es überhaupt eine solche gibt) gebricht. Es fehlt uns in dieser Zeit der Formensprengung und des Suchens nach neuen Kunststylen eine analytische Einführung in die Evolution des Dramas, eine Darstellung seines Ausbaus, seiner Triebkräfte und der Gesetze, die sich daraus ableiten, eine Zergliederung des Zusammenhangs zwischen der Ursache der Szene und ihrer Wirkung, eine Erklärung des Mitarbeiter-Verhältnisses zwischen Autor und Zuschauer, eine Umgrenzung der inneren und äußeren Notwendigkeiten, die für die Bühne ein für allemal gegeben sind, — kurz, eine Untersuchung, die uns auf Grund dessen, was war, und auf Grund dessen, was ist, zeigte und lehrte, wie der gelöste Zusammenhang zwischen der neuen und der alten Kunst, wiederherzustellen ist. Dieses heut so gering geschätzte Drama ‚Fedora‘ ist nämlich, man mag sagen, was man will, ein Meisterstück der dramatischen Technik. Gäbe es dereinst Hochschulen für Dramatiker, wie es jetzt schon Hochschulen für Journalisten gibt (alles Technische läßt sich lehren und lernen), so würde man an ‚Fedora‘ die Tadellosigkeit des dramatischen Gefüges, die Kraft der kleinen und großen Spannungen, die Klugheit aller Verzögerungen und Beschleunigungen, die sinnreiche Art der Rede, in der fast alles zueinander in Beziehung steht, wie an einem Musterbeispiel de-

monſtrieren können. Und dieſe Darlegung, die uns fehlt, würde ergeben müſſen, daß das, was man heute wegwerfend als ‚Mache‘ bezeichnet, eine ſchwierige, durch Generationen geübte und unentbehrliche Kunſt iſt. Es würde ſich zeigen, daß die wenigen Theater-Erfolge, die in der neueren Zeit einige Dauer hatten, nur erzielt wurden, weil der Autor nicht beanſprucht hatte, daß die Bühne ſich nach *ihm* richte, ſondern weil er bemüht geweſen iſt, ſich nach der *Bühne* zu richten. Es wird alles darauf ankommen, in die erprobte alte Kunſtform den Inhalt der neuen Ideen zu gießen. Dies iſt der Weg, auf dem das Drama aus ſeiner jetzigen deſolaten Planloſigkeit wieder zu Richtung, Ziel und Gewicht gelangen könnte. Mit Fähigkeiten, die man nicht beſitzt, und mit Kunſtübungen, die unbequem ſind, weil ſie Fleiß erfordern, findet man ſich freilich am beſten ab, indem man ſie verachtet. Aber es iſt unſere feſte Überzeugung: die Zukunft wird wieder denjenigen Dramatikern gehören, die es nicht verſchmähen werden, bei ihren Vorgängern, und ſelbſt bei einem Sardou, ganz, ganz beſcheiden in die Schule zu gehen und von ihnen zu *lernen*.“

Aus dem Allem geht hervor, daß heut die dramatiſche Kunſt Wege beſchritten hat, auf denen ſie ſchließlich dahin gelangt iſt, ihre eigentlichen Ziele ganz aus den Augen zu verlieren. Es iſt, als *wandelte ſie in einem Irrgarten*. „Alzo dasz man in einen irrgarten kommt daraus man sich nicht wieder auswickeln kann,“ heißt es in einem alten deutſchen Buche. Wird die dramatiſche Kunſt ſich wieder „auswickeln“ können? Wer wird ſie aus dem Irrgarten herausführen?

Auf dieſe Frage kann es nur *eine* Antwort geben. Wenn die Kunſt die Richtung verloren hat, ſind große Künſtler nötig, um ihr wieder den rechten Weg zu weiſen. Deutſchland beſitzt große dramatiſche Künſtler, wenn es auch gerade in den

letzten Jahrzehnten keine mehr hervorgebracht hat. Der armen Gegenwart muß die Vergangenheit mit ihrem Reichtum helfen. Da die neuen Dramatiker versagen, müssen die alten eingreifen, — die großen Alten, zumal sie eben wegen ihrer Größe in unsere Epoche ebenso gehören, wie in die ihre. Denn das Große ist das ewig Moderne. An den Meistern aus der klassischen Zeit des deutschen Dramas, — an der Schönheit, der Tiefe, der Erhabenheit ihrer Gedanken, an ihrem die ganze Fülle des Menschlichen umfassenden Geiste, an ihrem starken und gesunden Empfinden, an dem Glanz, der Pracht, dem edlen Schwung ihrer Sprache, an ihrer die Herzen erschütternden dramatischen Kraft, — an all' der Meisterschaft der Meister muß unsere Zeit sich wieder einmal darüber klar werden, was eigentlich ein dramatischer Dichter ist. Sie muß sich darüber klar werden, daß als dramatische Dichter die modernen Autoren deshalb nicht oder nur in geringem Maße gelten können, weil zumeist ihr Denken flach, ihr Geist eng, ihr Empfinden ungesund, ihre Sprache entweder platt oder verkünstelt, ihre Dramatik kraftlos ist. Durch den Vergleich der modernen Werke mit den klassischen muß die dramatische Kunst erkennen, was sie verloren hat, und sie muß streben, es von neuem zu gewinnen. In diesem Streben allein, den Blick fest auf die Meister gerichtet, kann sie den rechten Weg wiederfinden.

Das Publikum — und hier hat sich sein gesunder Instinkt wieder einmal bewährt — hat eigentlich zuerst auf die Klassiker hingewiesen. In der letzten Zeit bekundet es eine Vorliebe für Klassiker-Aufführungen, die seit Jahrzehnten nicht so groß war. Halb unbewußt bringt es dadurch zum Ausdruck, wie wenig Befriedigung ihm die moderne Produktion gewährt. Wenn die neuen Dramen seinen Bedürfnissen genügten, würde es nicht gar so stark nach den alten verlangen. Indem es

die poetische Erbauung bei den Autoren der Vergangenheit sucht, zeigt es, daß es sie bei denen der Gegenwart nicht findet.

Man darf sich also über die großen Erfolge nicht wundern, die jetzt auf einmal wieder den klassischen Dramen inmitten der modernen Bewegung zuteil werden, weil diese Bewegung, in dem angegebenen Sinne, geradezu die Ursache jener Erfolge ist. Im Berliner Königlichen Schauspielhaus, das mit dem löblichsten Eifer bemüht ist, sein klassisches Repertoire auszubauen, haben in den letzten Jahren die Neuaufführungen von Grillparzers „Ahnfrau", Hebbels „Agnes Bernauer", Shakespeares Königsdramen, Goethes „Götz von Berlichingen" usw. fast stets vor übervollen Häusern stattgefunden. Noch mehr: Im letzten Winter hat die Direktion Reinhardt zwischen den Stücken von Wedekind, Hoffmannsthal, Strindberg auch „Minna von Barnhelm" und „Kabale und Liebe" auf den Spielplan gesetzt, und keines von den neuen Stücken hat nur annähernd eine so bedeutende Wirkung erzielt, wie das Lustspiel von Lessing und das Trauerspiel von Schiller. Die stimmungsvolle Inszenierung dieser beiden klassischen Dramen ist sicherlich die größte künstlerische Tat der Direktion Reinhardt gewesen. Wenn also ein Theaterdirektor, der alles aufbietet, um für modern zu gelten, seinem Publikum etwas ganz besonders Modernes bieten will, so führt er Lessing und Schiller auf. Das ist ein Zeichen der Zeit von kaum zu verkennender Deutlichkeit: Die alten Dichter kommen wieder. Das Fiasko der Modernen führt zu einer Renaissance der Klassiker. Allerdings hat Brahm in dem schon einmal erwähnten Interview erklärt: „Ich setze mich in bewußten Gegensatz zu diesen Bestrebungen, die Klassiker gegen die Modernen auszuspielen. Mein Theater soll ein Theater der Lebenden sein." Wenn aber Brahms lebende Autoren

nicht mehr Leben zeigen, als sie bisher gezeigt haben, so werden sie es auf die Dauer doch nicht mit den großen Toten aufnehmen können, die heut lebendiger sind als je.

Und doch — in den Worten Otto Brahms liegt etwas Wahres. Die toten Dichter haben nun einmal den Nachteil — daß sie tot sind. Die Toten können uns, den Lebenden, niemals ganz genügen. Die Vergangenheit kann die Gegenwart nicht ersetzen. Jede Zeit braucht ihre Dichter, und das moderne Theater bedarf des modernen Dramas. Es wird aber doch auch wohl niemand im Ernst daran denken, das moderne Drama durch das klassische verdrängen zu wollen. Nicht gegen die moderne dramatische Kunst überhaupt, — nein, nur gegen die unzureichende, die irregeleitete moderne Kunst soll die klassische Kunst uns beistehen. Die Klassiker sollen uns, wie schon gesagt, nur helfen, das Schlechte und Falsche zu überwinden, in das wir hineingeraten sind, indem wir der „neuen Richtung" folgten, und sollen uns zum Guten und Echten geleiten. In diesem Sinne kann heut, mit Anwendung auf alle die Meister des deutschen Dramas, das Wort wiederholt werden, das früher einmal über einen von ihnen gesagt worden ist: „Auf Lessing zurückkehren heißt fortschreiten." Wir kehren zu den Klassikern zurück, nicht um bei ihnen stehen zu bleiben, sondern um sie nach dem Wege zu fragen, der aus dem Irrgarten herausführt zu dem Ziele, das wir ersehnen: zur Bühnendichtung, die eine wirkliche Dichtung ist, — zur dramatischen Schilderung unserer Zeit, die unserer Zeit würdig ist, — zum großen, deutschen, modernen Drama.

Berlin im September 1904.

Dr. Paul Goldmann.

„Rose Bernd".

Von Gerhart Hauptmann.

Rose Bernd, „ein schönes und kräftiges Bauernmädchen von zweiundzwanzig Jahren", hat ein Verhältnis mit Christoph Flamm, den das Buch einen „Erbscholtiseibesitzer" nennt, worunter man außerhalb Schlesiens wohl einfach eine Art Gutsbesitzer zu verstehen hat. Flamm ist, wie das Buch weiter angibt, „eine kernige, frische, lebenslustige, breitschulterig imponierende und durchaus sympathische Erscheinung". Zu Beginn des Stückes sieht man Rose und Flamm aus den Weidenbüschen hervorkommen. Rose bindet sich die Zöpfe auf, die im Gebüsch heruntergefallen sind; Flamm holt seine Flinte aus der Höhlung eines Baumes heraus, in die er sie hineingestellt hatte, bevor er mit Rose in die Büsche ging. Rose sagt (im schlesischen Dialekt natürlich): „Das kann nicht so fortgehen." Sie soll den Buchbinder August Keil heiraten. Keil ist ein kränklicher Mensch, und er tut ihr leid. Zudem hat er ein gutes Herz. Endlich will es der Vater Bernd, der den August schon deshalb zum Schwiegersohn wünscht, weil er und der August die beiden Frömmsten im Dorfe sind „Das ist alles Unsinn", antwortet (im schlesischen Dialekt) Christoph Flamm. Aber das Mädchen will ihm kein Wiedersehen versprechen. Da gibt er ihr noch einen derben Kuß und läuft davon. Das ist die Einleitungsszene, die ein Kritiker eine Szene von „kühner Genialität" genannt hat. Man

ſtelle ſich auch nur vor: Ein Mädchen betritt die Bühne, dem die Zöpfe heruntergefallen ſind! Das Publikum iſt ſofort bis ins Innerſte ergriffen. Shakeſpeare, der doch viele Dramen geſchrieben hat, iſt nicht ein einziges Mal auf die Idee gekommen, ein Mädchen auf dem Theater zu zeigen, das ſich die Zöpfe heraufbindet. Und doch gab es Zöpfe ſchon zu ſeiner Zeit — und Mädchen auch.

Die Zärtlichkeiten, die Roſe und Flamm außerhalb und noch mehr innerhalb des Gebüſches ausgetauſcht haben, hat der Maſchiniſt Streckmann belauſcht. Streckmann bedient eine Lokomobile, die auf den Äckern der Gegend herumgeführt wird. Er iſt, dem Buche zufolge, „ein ſogenannter ſchöner Mann, groß, breitſchulterig, in ſeinem Weſen von einer geckenhaften Gewichtigkeit; er hat einen langen, bis auf die Bruſt reichenden blonden Bart". Streckmann gibt durch allerlei Anſpielungen (Anſpielungen im ſchleſiſchen Dialekt) dem Mädchen zu verſtehen, daß er alles weiß. Roſe wird zuerſt zornig. Dann, da ſie ſieht, daß der Mann ſie in ſeiner Gewalt hat, verlegt ſie ſich aufs Bitten. Wenn kein Menſch im Dorfe etwas erfährt, will ſie dem Streckmann ihre ganzen Erſparniſſe geben. Streckmann erklärt, daß er kein Geld nimmt. Aber wenn Roſe ihm ſonſt zu Willen wäre, ſo würde er mit ſich reden laſſen. Roſe iſt ganz verzweifelt, und der alte Bernd und Auguſt Keil, die aus der Kirche kommen, finden ſie in Tränen. Auguſt Keil, der Buchbinder, „hat ein bleiches Geſicht und mitunter zuckende Bewegungen; er iſt mager, engbrüſtig, und die ganze Geſtalt verrät den Stubenhocker". Man nimmt an, daß etwas geſchehen wird. Aber ſo raſch geht das bei Hauptmann nicht. Das Stück hat fünf Akte; und wenn im erſten Akt bereits etwas geſchähe, was bliebe dann für die anderen vier übrig? Streckmann, Auguſt, Roſe und ihr Vater reden einige Zeit mitſammen, dann trinken ſie Branntwein. Dann denkt ſich der Autor, daß

es nun vielleicht an der Zeit wäre, den Akt zu schließen, und der Vorhang fällt, ohne daß man begreift, warum er gerade jetzt fällt, weil das Gespräch dieser Vier mit dem Drama eigentlich gar nichts zu tun hat und ebenso gut hätte noch eine Stunde dauern können oder auch gar nicht stattzufinden brauchen. Hauptmann hat eine ganz neue Art der Technik erfunden. Bisher war die Grundregel der Bühnenkunst, daß der Dramatiker das zur Entwicklung der Handlung Notwendige aus dem Stoff auszuscheiden und auf das straffste zusammenzufassen hat. Hauptmann kümmert sich weder um Ausscheidung noch um Zusammenfassung. Er schreibt anscheinend die Szenen hin, wie sie ihm gerade durch den Kopf gehen. Er gibt nicht nur das Notwendige, sondern er gibt auch noch das Überflüssige dazu. In all den vielen Szenen, die er auf der Bühne sich abspielen läßt, steckt irgendwo auch ein Drama. Wenn der Zuschauer nur hübsch fleißig sucht, so wird er es schon finden.

Der zweite Akt spielt in der großen Wohnstube des Erbscholtiseibesitzers Flamm. Frau Flamm, deren Füße gelähmt sind, sitzt im Rollstuhl. Sie ist „eine matronenhaft aussehende, anziehende Frau von vierzig Jahren; der Ausdruck ihres Gesichts verrät Wohlwollen." Der alte Bernd ist gekommen, um bei Flamm, der die Funktionen des Standesbeamten ausübt, die einleitenden Schritte zur Verheiratung seiner Tochter mit August Keil zu tun. Gespräch zwischen Frau Flamm und dem alten Bernd. Frau Flamm äußert sich (im schlesischen Dialekt) über einige Einzelheiten aus der Lebensgeschichte des alten Bernd; sie äußert sich dann über die Lebensgeschichte von August Keil. Herr Flamm erscheint und macht die bedeutsame Mitteilung, daß die Maschine auf dem Dominium steht und daß er gerne ausdreschen lassen möchte. Überhaupt wird das Publikum während der fünf Akte über die wechselnden Standplätze der Lokomobile, die mit dem Stück nicht das mindeste

zu tun hat, sorgfältig unterrichtet. Es wäre nicht zu verwundern, wenn das Publikum schließlich auf den Gedanken käme, daß das Drama allen Anlaß hat, die Lokomobile zu beneiden, weil diese fortwährend in Bewegung ist, während das Drama selbst nicht vom Fleck kommt.

Der alte Bernd hat der Frau Flamm mitgeteilt, daß August Keil das Lachmannsche Haus gekauft hat. Das Lachmannsche Haus ist für das Drama vollständig gleichgültig. Trotzdem sind wir nach dieser einen Erwähnung damit noch nicht fertig. Herr Flamm läßt es sich gleichfalls nicht nehmen, über das Lachmannsche Haus zu sprechen, und wir erfahren, daß das Lachmannsche Haus beim großen Birnbaum liegt. Jetzt wäre noch die Frage nach der Lage des großen Birnbaums zu beantworten; aber das Gespräch wendet sich anderen Gegenständen zu, und wir müssen uns damit begnügen, zu wissen, daß der große Birnbaum eben beim Lachmannschen Haus liegt.

Nachdem noch eine Zeitlang über Tabakschnupfen, Biertrinken und Gebetheilung geredet worden ist, findet sich nun auch Rose ein, und Flamm schickt sich an, das erste standesamtliche Protokoll aufzunehmen. Aber Rose zögert, August fühlt sich gekränkt und will sich entfernen, der alte Bernd überredet ihn, zu bleiben, er putzt seine Tochter tüchtig herunter, Rose zögert trotzdem immer noch, August geht jetzt endgültig, und der alte Bernd folgt ihm nach. Flamm und Rose bleiben allein zurück. Was werden die Beiden tun? Sie werden Abschied nehmen. Aber sie haben ja bereits einmal Abschied genommen? So werden sie eben noch einmal Abschied nehmen. Dieses Liebespaar hat die Eigenart, nachdem es sich in einem Akt ein letztes Lebewohl gesagt, sich im folgenden Akt ein unwiderruflich letztes Lebewohl und in einem späteren Akt ein ganz absolut unwiderruflich letztes Lebewohl zu sagen. Der Zuschauer wird auf diese Weise langsam daran gewöhnt, das Abschied-

nehmen zu ertragen, und empfindet es beim drittenmal schon lange nicht mehr so schmerzlich als beim erstenmal.

„Kreuzmillionendonnerwetter!“ schreit Flamm. Das ist das Stichwort für Frau Flamm, die nunmehr wieder in das Zimmer geschoben wird. Frau Flamm hat die Gewohnheit, sich in allgemeinen Wendungen auszudrücken. Wenn man genauer hinsieht, merkt man, daß sie der Raisonneur des Stückes sein soll. Wie hat nicht die „moderne“ Kritik gegen die Figur des Raisonneurs gewettert, die aus dem französischen Drama stammt! Jetzt macht Gerhart Hauptmann selber den Versuch, es dem verpönten französischen Drama nachzutun. Der Versuch ist mißglückt. Denn was Frau Flamm zu sagen hat, ist gar zu uninteressant und geringfügig. Und dann ist die Technik kindlich. Sobald der Autor findet, daß es an der Zeit ist, Gedanken zu äußern, läßt er eine Tür sich öffnen, und auf einem Rollstuhl wird der Raisonneur ins Zimmer gefahren.

Es folgt eine hübsche Szene, eine der wenigen hübschen Szenen, die das Stück enthält. Frau Flamm, die bemerkt hat, wie schwer dem Mädchen ums Herz ist, bringt sie zum Geständnis, um ihr dadurch eine Erleichterung zu verschaffen. Sie gibt ihr Kinderwäsche, die ihrem eigenen verstorbenen Söhnchen gehört hat. Rose vermag nicht zu sprechen; sie weint nur und küßt der gütigen Frau die Hand. Diese fragt auch nicht weiter; sie weiß jetzt, wie es um das Mädchen steht; auch forscht sie nicht nach dem Vater des Kindes, das Rose erwartet. „Ich will nischt wissen,“ sagt sie. „Verlaß dich uff mich! Mir sein überhaupt de Väter ganz gleichgiltig: ob's a Landrat oder a Landstreicher ist. Mer miss'n de Kinder doch selber zur Welt bring'n. Da derbeine hilft uns doch keener nich.“ Und sie tröstet das weinende Mädchen mit sanften Worten: „Freu dich! Ma soll sich freu'n uff sei Kind! 's is doch a Glück, was du hast, Mädel! Fer a Weib gibt's kee greßeres! Halt du's feste!“

Zwei Akte sind vorüber, und geschehen ist eigentlich noch gar nichts. Zwei Akte lang ist lediglich die Exposition gegeben worden. Zwei Akte haben wir gebraucht, um zu erfahren, daß Rose mit Flamm ein Verhältnis hat, daß Streckmann sie nötigt, sich ihm hinzugeben, daß sie ein Kind erwartet. In zwei Szenen wäre das zu sagen gewesen. Gerhart Hauptmann füllt damit zwei Akte, zwei lange Akte an! Gut also, diese zwei Akte haben wir nun einmal in Kauf nehmen müssen. Sie waren langweilig, aber sie sind vorüber. Und jetzt, im dritten Akt, wird die Handlung beginnen. Vergebliche Hoffnung! Hauptmann kann sich auch jetzt nicht entschließen, in seinem Stück etwas geschehen zu lassen. Zudem ist die Exposition noch immer nicht fertig. Wir sind zwar im vorausgehenden Akt darüber unterrichtet worden, wo das Lachmannsche Haus liegt. Aber Hauptmann erinnert sich jetzt daran, daß sein Stück im Sommer spielt. Und er hat fast den ganzen dritten Akt nötig, um den Zuschauern mitzuteilen, daß es im Sommer heiß ist. Es wird uns außerdem offenbart, daß die Hitze Durst macht. Während der ersten drei Viertel des dritten Aktes wird immerfort getrunken. Die Feldarbeiter kommen und trinken Wasser. Die Feldarbeiter gehen ab, und jetzt kommt Flamm und verlangt von Rose zu trinken. Während jedoch die Feldarbeiter aus der Hand oder aus gewöhnlichen Gefäßen getrunken haben, trinkt Flamm aus einem echten Bunzlauer Topf. Man sieht: die Szenen folgen sich, aber sie gleichen sich nicht. Für dramatische Abwechslung ist gesorgt. Da Rose und Flamm sich in diesem Akt noch nicht ein einzigesmal Lebewohl gesagt haben, schließt sich an Flamms Trunk aus dem Bunzlauer Topf eine längere Abschiedsszene. Streckmann tritt auf und trinkt — oder vielmehr nein, eine feine Nuance greift hier Platz: er hat schon getrunken. Streckmann, vom Branntwein benebelt, beginnt mit Rose einen Streit. Dabei kommt es

heraus, daß er das Mädchen halb mit Gewalt zu seiner Geliebten gemacht hat. Jetzt setzt er ihr mit rohen Worten zu. Rose schreit ihm seine Gemeinheit ins Gesicht. Der alte Bernd und August haben den Lärm gehört und eilen herbei. August hat ein paar Worte aufgefangen. Er gerät außer sich. „Was hast du mein' Mädel getan?" Und der schwächliche Buchbinder packt den Maschinisten an der Gurgel. Dieser sucht den Gegner abzuschütteln; da August aber nicht loslassen will, haut Streckmann ihm mit der Faust ins Gesicht und schlägt ihm ein Auge entzwei. August stürzt zu Boden. Streckmann ruft noch: „Die Schweinerei! Wegen dem Frovolke da, die mit all'r Welt a Gestecke hat!" Dann geht er ab. Rose hat dagestanden wie geistesabwesend. Ihre Gedanken scheinen in die Irre zu gehen. Sie phantasiert von einer Puppe, die sie zu Weihnachten bekommen hat, und sagt dann noch: „Ma sellde verleicht doch ane Mutter han."

Die Szene ist recht wirksam. Endlich also setzt die Handlung ein, und am Ende des dritten Aktes scheint das Drama zu beginnen. Nein, es beginnt noch nicht. Nachdem er in drei Akten eine einzige Szene mit Handlung geschrieben hat, muß der Autor erschöpft innehalten und neue Kräfte sammeln. Und wir bekommen wieder einen Akt, in dem die Leute beieinander sitzen und reden, reden, reden. Allerdings hat sich ein Ereignis im Zwischenakt zugetragen. Das ist eine weitere Neuerung, die Hauptmann in der dramatischen Technik geschaffen hat. Schon bei manchen seiner früheren Werke konnte man sie bemerken; in dem jüngsten Stück hat sie ganz besonders Anwendung gefunden. Bisher galt es als die Aufgabe des Bühnenschriftstellers, die dramatischen Ereignisse des Vorgangs, den er behandelt, auf dem Theater darzustellen. Hauptmann verlegt sie in die Zwischenakte. Das Drama spielt sich bei ihm in den Zwischenakten ab; in den Akten erscheinen dann die Personen

auf der Bühne, um über das, was ihnen in den Zwischenakten widerfahren ist, zu reden. „Rose Bernd“ bietet, wie gesagt, ein „klassisches“ Beispiel für diese Methode. Vor Beginn des Stückes oder in den Zwischenakten ist Rose Bernd von Flamm verführt worden, ist sie von Streckmann gezwungen worden, sich ihm hinzugeben, hat sie vor Gericht den Meineid geschworen, hat sie ihr Kind gemordet. In den Akten werden dann Gespräche geführt über die Verführung, die Vergewaltigung, den Meineid, den Kindesmord. Es läßt sich nicht leugnen, daß das Schreiben eines Dramas sich wesentlich vereinfacht, wenn man aus dem Drama die Ereignisse wegläßt.

Im Zwischenakt vom dritten zum vierten Aufzug ist also Streckmann in gerichtliche Untersuchung gezogen worden, weil er dem August Keil ein Auge ausgeschlagen hat. Außerdem hat ihn der alte Bernd wegen Beleidigung verklagt, weil er gesagt hat, daß Rose „mit aller Welt a Gestecke hat“. Streckmann, Flamm, Rose sind vom Untersuchungsrichter vernommen worden und haben schwören müssen. Da auf dem Eide Streckmanns die weitere Entwicklung des Dramas beruht (Streckmann hat geschworen, daß er mit Rose ein Verhältnis hat; Rose schwört das Gegenteil und macht sich dadurch meineidig), muß darauf hingewiesen werden, daß dieser Eid ein Unsinn ist. Streckmann ist Angeklagter, und in keinem Gerichtsverfahren der Welt hat ein Angeklagter einen Eid zu leisten. Es ist noch zu bedenken, daß dieser grobe Lapsus einem naturalistischen Autor passiert, der, um seine Darstellung nur recht lebenswahr zu machen, sogar die Herkunft eines Kaffeetopfes angeben läßt, aus dem auf der Bühne Wasser getrunken wird!

Im vierten Akt wird nun über das eingeleitete gerichtliche Verfahren Konversation geführt. Flamm spricht mit Streckmann, dann mit seiner Frau, dann spricht Frau Flamm mit August. Es geht immer um dieselben Dinge. Endlos ziehen

sich die Dialoge hin. Die Handlung rückt keinen Schritt vorwärts. Schließlich bekommt sie doch einen kleinen Ruck. Durch August hat Frau Flamm erfahren, daß auch ihr Mann als Zeuge vernommen worden ist. Im Zusammenhang mit dem Geständnis, das Rose ihr abgelegt, erkennt sie jetzt die Wahrheit, und sie erfährt auf diese Weise, daß der Vater von Roses Kind, nach dem sie nicht fragen wollte, ihr Mann ist. Lange Auseinandersetzungen zwischen den beiden Ehegatten. Die Frau weint über ihr Los, macht dem Ungetreuen Vorwürfe. Flamm sucht sie zu beschwichtigen, unter anderm durch den Hinweis auf eine Stelle in Platos „Phaidros". (Ein schlesischer Landwirt, der im Gespräch mit seiner Frau den Plato zitiert! Es lebe der Naturalismus!) Schließlich bittet er sie, wenigstens dem Mädchen zu helfen, und die kranke Frau vermag in ihrer Güte diese Bitte nicht abzuschlagen.

Rose findet sich ein, die geholt worden ist. Und nun, sollte man glauben, wird Frau Flamm ihr einige Vorhaltungen machen und ihr dann Hilfe versprechen. Die Szene scheint auch zu Beginn in dieser Richtung gehen zu wollen. Frau Flamm spricht über die Gewissenlosigkeit der Männer, die sich mit den Mädchen vergnügen, aber für die Folgen nicht einstehen wollen, und sie drückt das hübsch aus mit folgenden Worten: „Wodurch se doch alle leben dahier, vom Kaiser und Erzbischof angefangen, bis 'runter zum Pferdejungen, das kenn' se gar nich genug gemein machen. Und wo ock a Storch iber a Schornstein fliegt, da is de Verwirrung riesengroß. Da reißen se aus nach allen Richtungen. Also a Gast kommt niemals zu Paß." So, und jetzt, sollte man meinen, einige Vorwürfe für das Mädchen wegen ihres Verhältnisses mit Flamm, und dann Versöhnung und Verzeihung. Aber es zeigt sich, daß es sich gar nicht um das Verhältnis mit Flamm handelt. Es handelt sich um Streckmann. Oder vielmehr — es handelt sich um einen

Meineid. Um welchen Meineid? Das wird nicht deutlich gesagt. Es ist zu vermuten, daß Rose vor dem Untersuchungsrichter geschworen hat, kein Verhältnis mit Streckmann gehabt zu haben, während Streckmann das Gegenteil geschworen hat. „Warum hast du dem Richter nicht die Wahrheit gesagt?" Rose meint: „Ich hoa mich geschaamt." Flamm, der an der Tür gehorcht hat, stürzt ins Zimmer, überhäuft das Mädchen mit Beschimpfungen und erklärt, daß ihn die Sache jetzt gar nichts mehr angehe. Aber Frau Flamm tröstet sie: „Für dich und dein Kind wird immer gesorgt sein."

Die Reden des Mädchens sind so verworren und die Szene ist so undeutlich, daß man sie erst versteht, wenn man das Buch vor sich hat und aufmerksam darin studiert. Bei der Erstaufführung im „Deutschen Theater" versagte sie vollständig, und sie wird und muß auch immer im Theater versagen, da hier eines der Grundgesetze der Bühne, das Gesetz der Klarheit, verletzt ist. Das Publikum kann nicht folgen und begreift nicht, warum auf einmal in einer Unterredung, die von Flamm handeln müßte, von Streckmann die Rede ist; warum Rose falsch geschworen hat; was sie geschworen hat; warum Flamm so wütend ist; und warum Frau Flamm am Ende doch für das Kind sorgen will, das ja allem Anschein nach nicht von Flamm, sondern von Streckmann ist. Dazu kommt noch der schlesische Dialekt, den die Schauspieler nicht zu sprechen im stande sind, wodurch sie sich dem Publikum allerdings immer noch eher verständlich machen, als wenn sie ihn gut ~~sprechen würden.~~ sprächen.

Im fünften Akt erst beginnt man zu ahnen, wohinaus eigentlich der Autor will. Im fünften Akt! — Bis zum vierten Akt darf man glauben, daß das Drama in einem Konflikt zwischen Frau Flamm und der Geliebten ihres Mannes bestehen wird. Im fünften Akt zeigt es sich, daß der Autor wahrscheinlich ein ganz anderes Drama hat schreiben wollen, als er vier

Akte lang glauben gemacht hat. Er hat offenbar die Tragödie einer Kindesmörderin dichten wollen. Was in den vier vorhergehenden Akten geschehen ist, soll, allem Anscheine nach, dartun, daß Rose Bernd gezwungen wird, ihr Kind zu morden. Und nachdem sie sich zu dieser Tat entschlossen (im Zwischenakt natürlich) und sie verübt hat, gesteht sie im fünften Akt den Kindesmord ein in einem Ausbruch von Reue und Verzweiflung, welcher der dramatischen Kraft nicht ermangelt. Sie legt das Geständnis ab, obwohl niemand sie dazu nötigt, obwohl August Keil, ihr Bräutigam, ihr verziehen und sich bereit erklärt hat, sie auch jetzt noch zu heiraten. Ihre Worte klingen manchmal, als redete sie irre. Da der Gendarm, der ihr eine neue Vorladung in der Streckmann-Sache überbracht hat, bei ihrem Geständnis anwesend ist, ist die Tat gerichtskundig, und Rose wird verhaftet.

Die Hauptmann-Gelehrten der Berliner Tageskritik sind eifrig an der Arbeit gewesen, den Sinn des Stückes zu erklären — eine Arbeit, die um so nötiger ist, als das Stück, wie erwähnt, nicht sehr geneigt scheint, selbst zu offenbaren, was es eigentlich will. So haben die Interpretationen ihren Lauf genommen, und sie haben viel Tiefes zu Tage gefördert. Und die Bedeutung des Dramas wäre zweifellos, wenn nicht noch ein Umstand zu berücksichtigen wäre, — der Umstand nämlich, daß von all dem Tiefen, das die Ausleger herausgefunden haben, nicht ein Wort in dem Stücke steht. Jedenfalls aber deckt sich mit der „herrschenden Meinung" in den Kreisen der Hauptmann-Gelehrten die oben geäußerte Ansicht, daß das Stück die Tragödie einer Kindesmörderin sein soll. Es soll gezeigt werden, wie die Gier der Männer ein im Kern seines Wesens anständiges Mädchen ins Verderben treibt. Die Tendenz des Dramas wird in folgenden Worten gefunden, die Rose Bernd im letzten Akt sagt: „Se han sich an mich wie die Klett'n gehang'n. Ich

konnte ne iber de Straße laufen! Alle Männer war'n hinter mir her! Ich hab' mich verstedt. Ich hab' mich gefircht! Ich hab' solche Angst vor a Männern gehabt! 's half nischt, 's ward immer schlimmer dahier! Hernach bin ich von Schlinge zu Schlinge getreten, daß i gar ni bin mehr zur Besinnung gekomm'."

Es ist wahrscheinlich, daß Gerhart Hauptmann sich die Aufgabe gestellt hat, ein von den Männern ins Verderben gehetztes Mädchen zu zeigen. Allein es ist sicher, daß er diese seine Aufgabe absolut nicht gelöst hat. Nachdem in dem Stück von Dingen dieser und jener Art vier Akte lang die Rede gewesen, sagt Rose Bernd plötzlich im fünften Akt, sie sei von Schlinge zu Schlinge getreten. Es genügt aber doch wahrhaftig nicht, von diesen Schlingen auf der Bühne sprechen zu lassen; vielmehr müßte das Drama diese Schlingen zeigen. Man mußte sehen, wie von Akt zu Akt das Verhängnis enger sich um das Mädchen zusammenzog, bis es endlich nicht mehr entrinnen konnte und zur Mörderin an seinem Kinde wurde. Aber nichts von alledem, nichts von einer mit eherner Notwendigkeit auf den Schluß zudrängenden Entwicklung. Wirr fahren Vorgänge und Reden vier Akte lang hin und her, es wird von allem Möglichen gefabelt und gefaselt, und im fünften Akt ist plötzlich zur allgemeinen Überraschung ein Kind gemordet worden. Der Autor hat nicht dichterische Kraft, nicht dramatische Technik genug besessen, um die Umstände, welche Rose Bernd zum Kindesmord zwingen, so darzustellen, daß der Zuschauer ihre zwingende Gewalt empfindet. Dieser Zwang der Umstände soll die Tragik der Tragödie sein. Und da der Zuschauer den Zwang nicht empfindet, fühlt er auch die Tragik nicht und wird durch die Schicksale von Rose Bernd nicht erschüttert. Sehr!

Es kommt dazu, daß die Umstände, wenn man sie genauer betrachtet, gar nicht zwingend sind. Rose Bernd braucht ihr

Kind überhaupt nicht zu ermorden. Die Tat hat eigentlich gar keinen Sinn. Was soll dadurch erreicht werden? Die Verheimlichung der Verhältnisse, die Rose mit Flamm und mit Streckmann gehabt hat? Die Verhältnisse sind offenkundig. Alle, die es irgend angeht, Frau Flamm sogar und August Keil, Roses Bräutigam, wissen darum. Warum also sonst der Kindesmord? Um der Not zu entgehen? Davon kann keine Rede sein. Frau Flamm hat versprochen, für das Kind und auch für die Mutter zu sorgen. Noch mehr: Roses Bräutigam hat ihr verziehen und ist bereit, sie zu heiraten, trotz allem, was vorgegangen ist. Wo also sind die Schlingen, die sich um Rose Bernd zusammenziehen? Rose befindet sich in einer Lage, die weit besser ist, als die von Tausenden von Mädchen, die uneheliche Kinder zur Welt bringen. Der Kindesmord ist also vollkommen unnötig. Der Autor scheint das selbst empfunden und scheint darum durch die irren Reden, die Rose führt, angedeutet zu haben, daß sie ihrer Sinne nicht mächtig war. Warum aber war sie ihrer Sinne nicht mächtig? Weil sie sich gedrungen fühlte, ihr Kind zu morden. Und warum fühlte sie sich gedrungen, ihr Kind zu morden? Weil sie ihrer Sinne nicht mächtig war.

So zeigt Gerhart Hauptmann in seinem neuen Stücke einen Mangel an dramatischen Fähigkeiten, der in einem grotesken Gegensatz steht zu den Jubelhymnen, mit denen die Kritiker, die zu seiner Gemeinde gehören, auch dieses verfehlte Werk begrüßen. Es wird mit „Rose Bernd" so gehen wie mit den anderen Dramen Hauptmanns aus den letzten Jahren: Nachdem die Kritik ihre Herrlichkeiten gepriesen hat, wendet das Publikum sich von ihnen ab. Alle sind sie spurlos verschwunden: „Schluck und Jau", „Michael Kramer", „Der rote Hahn" und sogar „Der arme Heinrich", der nach Aussage der Eingeweihten die genannten unsterblichen Dichtungen noch um einen Unsterblichkeitsgrad übertraf. „Rose Bernd" wird den

Dramen, die vorangegangen ſind, in die Vergeſſenheit folgen. Kein Publikum wird ſich mit dem Stücke, wenngleich es einige poetiſche Stellen enthält, befreunden können. Auf fünf Akte iſt ein winziger Stoff auseinandergezerrt, der in zwei, höchſtens drei Akte hätte gebracht werden können und müſſen. Der Mangel an Handlung, die fortwährenden Wiederholungen, die langen Geſpräche ſind unerträglich, und die Signatur des Theaterabends, an dem „Roſe Bernd“ geſpielt wird, iſt: bleierne Langeweile.

Dazu kommt auch hier wieder die Tiefe des geiſtigen Niveaus. Es werden in dem Stück wohl ein paar hübſche, volksmäßig geprägte Äußerungen getan. Aber es wird nicht ein bedeutender Gedanke ausgedrückt — es wird nicht ein Wort geſprochen, das aus den Tiefen der Seele aufſteigt. Man vergleiche nur unter anderm das armſelige Gerede des Auguſt Keil, der in dem Drama, wie die Hauptmann-Kommentatoren verſichern, die Philoſophie der Güte kundtun ſoll, mit den wundervollen Ausſprüchen des Pilgers, der in Gorkis „Nachtaſyl“ die gleiche Miſſion zu erfüllen hat! Die Hauptmann-Gemeinde bringt es freilich fertig, als ein Argument für die Größe ihres Dichters gerade das anzuſehen, daß in ſeinem Stücke die gewöhnlichen Leute ganz genau ſo unbedeutend reden, wie ſolche Leute eben im Leben zu reden pflegen. In Wirklichkeit aber beweiſt ein Autor, der fünf Akte lang Gewöhnliches ſprechen läßt, damit wohl nur, daß er nichts Ungewöhnliches zu ſagen weiß.

„Elektra“.

Von Hugo von Hofmannsthal.

Auf dem Titelblatt der Buchausgabe ſteht: „Frei nach Sophokles“. Nach Sophokles? O ja, inſoferne als Sophokles zur Zeit der Schlachten von Marathon und Salamis ſeine Tragödie gedichtet hat, Hofmannsthal aber nach dieſen Schlachten. Das „nach“ läßt ſich nur aufrechterhalten, wenn es zeitlich gemeint iſt. Sonſt iſt in dem Drama Hofmannsthals nichts, abſolut nichts „nach Sophokles“. Die „Elektra“, die im „Kleinen Theater“ zum erſtenmal aufgeführt worden iſt, iſt ganz und gar von Hofmannsthal. Es iſt ein ſchweres Unrecht, Sophokles in dieſe Angelegenheit zu mengen. Hofmannsthal hat weder das Scenario, noch den Dialog, noch die Charakterzeichnung des alten griechiſchen Trauerſpiels beibehalten. Er hat ein vollſtändig neues Stück geſchrieben. Dagegen wäre gar nichts einzuwenden. Jedes Stück mag neu geſchrieben werden, wenn nur wieder ein Dichter es iſt, der das Stück auf neue Art ſchreibt. Hofmannsthal mag eine neue „Elektra“ dichten, die nichts Griechiſches mehr an ſich hat, eine ganz „moderne“ Elektra (mit dieſem Wort „modern“ iſt wieder fürchterlich gewirtſchaftet worden anläßlich der „Elektra“-Aufführung im „Kleinen Theater“) — und die ganz neue, die ganz und gar nicht mehr antike „Elektra“ Hofmannsthals ſoll willkommen ſein, wenn ſie uns nur auch ans Herz greift, wie diejenige des

Sophokles. Ja, sollte sie selbst ganz anders sein, so wird man immer noch sagen dürfen, sie sei „nach Sophokles", wenn in ihr auch nur ein Hauch von dem großen Dichtergeiste des griechischen Tragikers zu spüren ist. Was aber Hugo von Hofmannsthal in Wirklichkeit geschrieben hat, das ist nicht „nach Sophokles" und auch nicht „frei nach Sophokles", weil die Bearbeitung Hofmannsthals die griechische Tragödie nicht nur total verändert, sondern auch alle poetischen Schönheiten aus ihr entfernt hat, ohne eine neue Poesie an Stelle der alten zu setzen.

Geblieben sind eigentlich nur die Namen. Es ist immer, als fiele ein feierlicher Klang in das wüste Treiben dieser Aufführung, wenn sie auf der Bühne ertönen: Elektra, Chrysothemis, Klytämnestra. Doch den Gestalten, welche diese großen Namen tragen, fehlt jede Größe. Noch schlimmer: Die hehren Bilder dieser Frauen, die der antike Dichter mit ewigen Zügen gezeichnet hat, hat der „modernisierende" Bearbeiter entstellt und verzerrt. Wenn Sophokles aus dem Hades heraufkäme, er würde sein Werk nicht wieder erkennen. Und wenn man ihm sagen würde, die „Elektra" des „Kleinen Theaters" sei eben ein modernes Trauerspiel, und dies sei die heutige Art, tragisch zu dichten, so würde er sich beeilen, diese Welt zu verlassen, und würde auf dem nächsten Wege in die Unterwelt zurückkehren.

Äschylos hat, wie man weiß, die Schicksale des Atriden-Hauses zuerst dramatisch behandelt. Er hat die alte Sage in ihrer ganzen blutigen Schrecklichkeit auf die Bühne gebracht. Im ersten Teil der Trilogie wird Agamemnon durch seine Gemahlin Klytämnestra und deren Buhlen Ägisth ermordet. Im zweiten Teil, in den „Choëphoren", mordet Orest, Agamemnons Sohn, die Klytämnestra und den Ägisth. Die Motivierung dieses zweiten Mordes ist einfach, von einer barbarischen Einfachheit: sie beruht auf der Blutrache. Mord für Mord,

Blut für Blut. Der Geist des Agamemnon kann keine Ruhe finden, solange die Zwei leben, die ihn getötet haben, und Hermes, der Totengott, leitet selbst das Werk der Sühne. Während aber der Dichter die grausamen Anschauungen der Vorzeit als die treibenden Kräfte in seiner Tragödie verwendet, ist er zugleich bestrebt, sich zu neuen, höheren Anschauungen aufzuschwingen und aus der Barbarei den Weg zur Menschlichkeit zu finden. Und das ist seine große dichterische Tat, daß er inmitten der blutigen Ereignisse seiner Tragödie sich die Frage stellt: Was sagt das Menschenherz dazu? Das Menschenherz, so lautet seine Antwort, schaudert vor dem Muttermord zurück. So sehen wir heute mit Bewunderung für das edle Empfinden des Dichters, wie dieser alte Äschylos, der an die Berechtigung der Blutrache, an das Walten unterirdischer Götter geglaubt hat, doch zu der Erkenntnis gekommen ist, daß ein Muttermord auch dann nicht genügend motiviert ist, wenn der Geist des getöteten Vaters Rache fordert und wenn der Totengott selber die Rache ausführen hilft. Orest, dieser Hamlet des Altertums, kann es lange nicht über sich gewinnen, zur Tat zu schreiten; und als er sich, vom Willen der Götter, vom Befehl des delphischen Orakels überwältigt, endlich dazu entschlossen hat, muß er sich die ganze Verruchtheit des Mordes, den Klytämnestra und Ägisth an Agamemnon verübt haben, ins Bewußtsein rufen, um sein Gewissen zu beschwichtigen, das erwacht, nachdem er die Mutter und deren Buhlen erschlagen hat.

Diese Befreiung aus der Barbarei, diese Erhebung des dramatischen Vorganges in eine höhere Sphäre, die Äschylos begonnen, hat Sophokles vollendet. In seiner Tragödie „Elektra" ist alles ins Menschliche gerückt. Der Geist des Verstorbenen wird nicht mehr heraufbeschworen; die Götter nehmen keinen direkten Einfluß mehr auf den Gang der Handlung;

nur der Spruch des delphischen Orakels, der dem Orest die Tat befiehlt, spielt noch eine Rolle. Sonst hat es sich der Dichter zur Aufgabe gemacht, alles aus dem menschlichen Empfinden heraus zu motivieren. Dadurch wird der grause Stoff wundersam gemildert. Wenn man von Äschylos zu Sophokles kommt, so ist es, als führe der Weg aus dem Düster einer blutroten Dämmerung in die Helle eines sanften Lichtes. Die Milderung findet schon darin ihren Ausdruck, daß nicht mehr, wie bei Äschylos, Orest, sondern eine Frau, Elektra, die Schwester des Orest, im Mittelpunkt der Handlung steht. Der Dichter will zunächst weniger den Orest und seine Rachetat behandeln, sondern er stellt sich ein psychologisches Problem: zu zeigen, wie ein edles Mädchen dahin gelangt, die Ermordung der eigenen Mutter zu wünschen. Die schwere Aufgabe ist meisterhaft gelöst. Der Dichter hat eine überzeugende Motivierung gegeben, die ihre Gründe schöpft aus einer tiefen Kenntnis des menschlichen und im besonderen des weiblichen Herzens.

Der Tod Agamemnons hat zunächst eine furchtbare Veränderung in den äußeren Lebensumständen seiner Töchter Elektra und Chrysothemis hervorgebracht. Von der Mutter werden die beiden Königskinder gleich Sklavinnen behandelt. Gescholten, geschlagen, schlecht gekleidet, führen sie im Palast des Vaters ein kummervolles Dasein — in diesem Palaste, der doch ihnen gehört wie alles Gut des Agamemnon, dessen die Mutter die Töchter beraubt hat zugunsten ihres Buhlen, zugunsten des verbrecherischen Mannes, der den Vater von Elektra und Chrysothemis gemordet hat. So vergehen ihnen die traurigen Jahre, und ihre Jugend beginnt zu verwelken, nachdem sie nutzlos geblüht. Denn die Mutter hält jeden Mann von den Töchtern fern und will ihnen keinen Bräutigam suchen. Das ist das Furchtbarste, das man Frauenherzen antun kann, daß man ihnen verbietet, zu lieben.

Dieſes Verbot, wie überhaupt der ganze ſchwere Druck, der auf ihnen laſtet, bringt eine andere Wirkung bei jedem der beiden Mädchen hervor, deren ſeeliſche Verſchiedenheit der Dichter auf dieſe Weiſe mit entzückender Feinheit gezeichnet hat. Chryſothemis, die weichere, die weiblichere von den beiden, rät zur Unterwerfung. Vielleicht läßt ſich die harte Mutter durch Nachgiebigkeit verſöhnen. „Du haſt recht," ſagt ſie der Schweſter. „Aber was nützt es dir und mir, daß wir im Recht ſind? Wir haben keine Macht, und dem Ohnmächtigen bleibt nur eines übrig: ſich vor dem Mächtigen zu beugen." — „So beuge du dich," antwortet Elektra. „Meiner Art iſt dieſes fremd." Und ſtolz, ungebeugten Hauptes geht ſie durch das Drama. Chryſothemis hat nur den einen Wunſch: ſie möchte auch einmal etwas Glück genießen. Der Vater iſt tot, ſie aber lebt, und ſie hat kein Verſtändnis dafür, daß ſie nun gleichfalls ihr junges Leben opfern ſoll einem Toten zuliebe, dem dieſes Opfer ja doch keinen Nutzen mehr bringt. Elektra will nichts von einem Glück hören, wie es Chryſothemis wünſcht. Und von dem klugen Opportunismus der Schweſter hebt ſich leuchtend ihr Idealismus ab, der auf das Glück verzichtet und das Recht verlangt. Wie kann die Tochter Ruhe finden, wenn ſie weiß, daß der Vater gemordet iſt? Wie kann die Tochter es mitanſehen, daß die Mörder des Vaters ungeſtraft weiterleben und ſich ihrer Tat freuen? Wie kann die Tochter mit den Mördern des Vaters irgendwelche Gemeinſchaft haben? So verharrt ſie in feindlicher Verſchloſſenheit gegen die Mutter und deren Gatten und ſehnt die Ankunft ihres Bruders Oreſt herbei, der die ſühnende Tat vollführen ſoll. Während Chryſothemis um den Bräutigam ſeufzt, lebt nur ein Mann in ihrem Herzen: der Vater. Die Empfindungen der Elektra für ihren Vater ſind mehr als Pietät; ſie haben die Glut der feurigen Seele, aus der ſie entſprungen ſind; ſie haben zugleich die

Innigkeit einer Mädchenliebe, die sich an einen Toten hängt, nachdem man ihr verboten hat, einem Lebenden sich zuzuwenden.

Diese Tochter, die so innig ihren Vater liebt, muß täglich sehen, wie sein Andenken von seinen Mördern geschändet wird. Auf dem Throne Agamemnons sitzt jetzt Ägisth; er sitzt dort, angetan mit Agamemnons Kleidern. Und am Jahrestage der Bluttat pflegt Klytämnestra ein Fest zu feiern. Dann aber noch das Schlimmste: Eine schamlose Mutter, die nicht daran denkt, ihre Buhlerei vor den Augen der Tochter zu verbergen. Die Beziehungen zwischen Mutter und Kindern sind so sehr der Gegensatz aller Sinnlichkeit, daß die Kinder es wie etwas Abstoßendes, etwas Feindseliges empfinden, wenn sie daran erinnert werden, daß die Mutter auch eine Frau ist. Es kann daher geschehen, daß selbst eine Tochter, die ihre Mutter liebt, sie zu hassen beginnt, wenn sie die Mutter verliebt sieht. Was muß erst Elektra gefühlt haben, die ohnehin Grund genug hatte, die Mutter zu verabscheuen, — wie tief muß das jungfräuliche Empfinden des keuschen Mädchens durch das Gebahren des lüsternen Weibes verletzt worden sein — wie glühend muß der Haß dieser Tochter gewesen sein, die es an jedem Tage erleben mußte, daß die Mutter mit dem Mörder des Vaters Liebesspiele trieb! Die ganze Tragödie ist durchglüht von diesem Hasse, der am Schlusse furchtbar ausbricht. Die Stelle ist berühmt. Orest mordet drinnen im Hause die Klytämnestra. Vom ersten Hiebe getroffen, schreit sie auf. Da ruft Elektra ins Haus hinein: „Triff noch einmal, wenn du kannst!“

Die Anhänger Hofmannsthals (es muß, der Wahrheit gemäß, konstatiert werden, daß ihre Zahl groß ist, in der Presse, wie im Publikum) behaupten, er habe diese Tragödie „modernisiert.“ Man fragt sich, was daran zu modernisieren ist? Elektra und Chrysothemis passen in unsere Zeit ebenso

hinein, wie in die Zeit des Athen der Perserkriege. Es gibt nichts Moderneres als dieses Schwesternpaar; und die beiden Frauen, von denen die eine die ideale Forderung präsentiert, während die andere rät, den Idealismus den Notwendigkeiten des Lebens unterzuordnen, könnten in einem Drama von Ibsen ebenso gut vorkommen, wie in einer Tragödie des Sophokles. Ibsen wäre auch gewiß im stande, in der Charakterschilderung dem Sophokles Ebenbürtiges zu vollbringen. Von den modernen deutschen Dramatikern aber besitzt kein einziger genügend dichterische Kraft, um zwei Frauengestalten zu schaffen, wie Elektra und Chrysothemis. Was also sonst modernisieren? Die Technik? Auch auf diesem Gebiet hat Sophokles Vollendetes geleistet. Nicht einer von den modernen deutschen Dramatikern, welche die Bühnentechnik verachten, weil sie sie nicht verstehen, und welche die damatische „Mache" für unter ihrer Würde erklären, obwohl doch die Mache das erste ist, das jemand kennen muß, der etwas macht, mag es irgend ein anderes Ding oder mag es ein Drama sein, — nicht einer also von den modernen deutschen Bühnenautoren wäre fähig, ein Drama zustande zu bringen, wie die Tragödie des Sophokles, die aus dem Stoffe alle dramatischen Wirkungen zieht, welche sich aus ihm gewinnen lassen, die diese Wirkungen effektvoll steigert und der es gelingt, den Zuschauer, obwohl ihm der Inhalt des Stückes bekannt ist, von Anfang bis zu Ende in Spannung zu erhalten. Es wäre ein Segen für die Werke unserer heutigen deutschen Dramatiker, wenn ein Sophokles käme und sie ein wenig „sophoklisierte". Aber es ist eine komische Anmaßung, daß ein heutiger deutscher Dramatiker den Sophokles „modernisieren" will, der den Modernen so unendlich überlegen ist.

Immerhin, eine Bearbeitung der Tragödie ließe sich denken, indem der Bearbeiter versuchen müßte, einen Ersatz für den

Chor zu finden, der, wenigstens in seiner antiken Form, nicht mehr auf unsere Bühne paßt. Ferner könnte eine pietätvolle Hand vielleicht da und dort eine psychologische Nuance, die nur leise angedeutet ist, stärker hervorheben; könnte auch wohl diese oder jene Szene, die gar zu rasch abschließt (vor allem die herrliche Erkennungsszene zwischen Orest und Elektra), ein wenig verlängern. Kurzum, der Bearbeiter müßte mit Sorgfalt auf die Intentionen des Dichters eingehen und es sich zur Aufgabe stellen, diese Intentionen vielleicht noch deutlicher zum Ausdruck zu bringen.

Hugo von Hofmannsthal hat sich in seiner Bearbeitung der „Elektra" um die Intentionen des Dichters nicht im mindesten bekümmert. Hätte er aus eigenen Intentionen etwas Gleichwertiges geschaffen, so hätte man ihm zwar einwenden können, daß er den Sophokles nicht bearbeitet habe, hätte jedoch, wie schon erwähnt, sein Werk mit Freuden begrüßt als eine neue Dichtung. Was aber Hofmannsthal geschaffen hat, ist dem Werke des antiken Dichters in keiner Weise ebenbürtig; und wenn man Hofmannsthals „Elektra" mit derjenigen des Sophokles vergleicht, so möchte man beinahe glauben, daß es in Hofmannsthals Intentionen gelegen hat, schlecht zu machen, was Sophokles gut gemacht hat. Er hat nicht nur die prachtvollen Chöre der griechischen Tragödie einfach gestrichen — er hat nicht nur die meisterhafte Szenenführung des alten Dramas beseitigt — nein, noch ärger: er hat fast die gesamte psychologische Motivierung weggelassen. Nur wenige, kaum erkennbare Spuren dieser Motivierung sind in der Bearbeitung übrig geblieben. Damit ist das große Werk des Sophokles vernichtet, der, wie dargelegt, es sich zur dichterischen Aufgabe gemacht hatte, die Greueltaten im Hause der Atriden mit dem menschlichen Empfinden in Einklang zu bringen, indem er sie aus Vorgängen in menschlichen Seelen herleitete.

Dieſe ganze Herleitung, dieſe dichteriſche Vertiefung ſind fort, und nur die Greuel ſind übrig. Es iſt ein Rückfall in die Barbarei — nein, hinter die Barbarei. Denn die Unmenſchlichkeiten der alten Sage, die in ihrer barbariſchen Form teilweiſe noch bei Äſchylos erſcheint, waren wenigſtens durch das Walten der Götter motiviert. Hofmannsthal ſchildert den Mord, ohne erſt viel mit den Gründen des Mordes ſich abzugeben. Gewiß, es wird geſagt, daß Elektra ihre Mutter haßt. Aber das alles wird nur kurz angedeutet; man hört es kaum in dem Lärm, der das Drama erfüllt. Vom Augenblick an, da das Stück anfängt, beginnt Elektra zu ſchreien, und ſie ſchreit unentwegt bis zum Schluß. Elektra, deren Klagen bei Sophokles mit dem Sange der Nachtigall verglichen werden, iſt bei Hofmannsthal ein keifendes Weib geworden. Und ihre Wut berührt um ſo abſtoßender, als man gar nicht recht begreift, warum ſie eigentlich gar ſo wütend iſt.

So wird in dieſem Drama gehaßt um des Haſſes, gemordet um des Mordes willen. Elektra ſchreit nach Blut, und ſie ſchreit nicht allein aus Haß, ſie ſcheint nach Blut zu ſchreien, weil ſie das Blut liebt. An die Stelle der Pſychologie tritt die Perverſität. Mit demſelben Hochgefühl, mit dem in anderen Dramen von der Liebe geſprochen wird, wird in dieſem Drama von Blut geſprochen. Elektra wird nicht müde, ſich die Ermordung ihrer Mutter und des Ägiſth, die Oreſt vollführen ſoll, in immer neuen Einzelheiten vorzuſtellen. Sie ſchwelgt in gräßlichen Viſionen: wie das Blut aus hundert Kehlen auf des Vaters Grab ſtürzen wird; wie es aus den gebundenen Mördern fließen wird, als flöſſe es aus umgeworfenen Krügen; wie die nackten Leiber von Männern und Frauen gleich Marmorkrügen ſein werden, und wie in einem Schwall, in einem geſchwollenen Bach ihres Lebens Leben aus ihnen ſtürzen wird; wie Purpurzelte aufgerichtet ſein werden vom Dunſt des Blutes,

den die Sonne an sich zieht, und wie sie dann tanzen wird und das Knie hochheben wird über Leichen. Sie hält ihr Versprechen; und nachdem Ägisth und die Mutter ermordet sind, steigt sie in den Hof hinab, wirft die Knie, reckt die Arme und führt einen Tanz auf. Blut, Blut — sie schwärmen alle vom Blut in dem Stücke. Elektra lechzt nach dem Blut der Klytämnestra; Klytämnestra möchte das Blut eines Kindes oder auch einer Jungfrau oder auch eines Weibes, „das schon erkannt vom Manne", vergießen, um sich durch solches Opfer die schlechten Träume zu vertreiben. Die Frauen in diesem Drama unterhalten sich vom Schlachten der Menschen, und hinter der Bühne werden Sklaven gepeitscht. Die Ermordung des Ägisth geht zwar hinter den Kulissen vor sich; aber Ägisth erscheint zweimal, nach Hülfe brüllend, an einem Fenster; man sieht, wie ihn die Mörder wegreißen und ihm den Mund mit den Händen zupressen. Und diese Kollektion widerlicher Ausartungen, diese Orgie des Sadismus nennt sich eine Nachdichtung nach Sophokles!

Hugo v. Hofmannsthal hat den Sophokles nicht modernisiert, wie seine Anhänger behaupten, sondern pervertiert. Elektra hat sich in eine sadistische Megäre umgewandelt, und Chrysothemis ist ein vor Mannstollheit außer sich geratenes Weibchen gworden, das winselt, weil es seine Brunst nicht zu befriedigen vermag. Auch gibt es eine Szene zwischen den beiden Schwestern, in der Elektra plötzlich anfängt, die körperlichen Reize der Chrysothemis zu detaillieren. Zwei der edelsten Frauengestalten der altgriechischen Dichtung, Elektra und Chrysothemis, die herrlichen Schwestern, in ein lesbisches Verhältnis zueinander gesetzt, — das ist das Resultat der „modernisierenden" Tätigkeit, die Hugo von Hofmannsthal auf den Sophokles verwandt hat! Es ist unter diesen Umständen nur zu begreiflich, daß nach der Münchener Aufführung der Hofmannsthalschen

„Elektra“ Kurt Aram in der „Frankfurter Zeitung“ von einer „Schändung“ des Sophokles gesprochen hat.

Zudem muß man bedenken, daß im „Kleinen Theater“ die Elektra von der Frau Eysoldt gespielt wird, die sich die Darstellung perverser Frauen zur Spezialität erwählt hat. Frau Eysoldt macht sich aus der Elektra ein Fest. Da gibt es kein Maß, keine Zurückhaltung mehr. Was in der Dichtung bereits schwer zu ertragen ist, übertreibt sie bis zur Unerträglichkeit. Die Schlußszene beispielsweise, wo Elektra, als sei ihr das Blut der Mutter wie Wein zu Kopf gestiegen, auf dem Hofe herumtanzt, gehört zum Abscheulichsten, das man je auf der Bühne gesehen hat.

Hugo v. Hofmannsthals „Elektra“ ist die Verirrung eines Talents. Frühere Werke des Autors haben dieses Talent gezeigt; auch in dem neuen Stück beweisen es die formvollendeten Verse, beweist es manche geistreiche Wendung, manches eigenartige Bild im Dialog. Nur ist dieser Dialog ganz und gar nicht dramatisch. Man muß ihn lesen, um seine Feinheiten zu würdigen. Vieles ist so gesucht, so weit hergeholt, daß es unverständlich bleibt in der raschen Aufeinanderfolge der Worte auf der Bühne. Und es ist oft von überall her geholt, nur nicht aus dem Drama selbst. Der Dialog fließt sozusagen nicht aus dem Herzen des Stückes. Darum bleibt er ohne Wirkung. Ein paar Verse des Sophokles in mangelhafter Übersetzung ergreifen mehr als des Brillantfeuerwerk, das Hofmannsthal in seiner Bearbeitung losbrennt.

Die Verirrung eines Talents. Das ganze Unglück kommt offenbar daher, daß Hofmannsthal sich an eine Aufgabe gewagt hat, zu der ihm die Kraft fehlt. Niemand ist so brutal als der Schwache, der sich stark erweisen will. In dem Bestreben, seine Kraft zu forcieren, eine tragische Gewalt zu zeigen, die ihm fehlt, ist Hofmannsthal in die krasse Übertrei-

bung, iſt er ſogar in die Perverſität hineingeraten. Hofmannsthal hat die pſychologiſche Motivierung beſeitigt, durch die Sophokles die Vorgänge des Dramas den Herzen der Zuſchauer nahebrachte. Vielleicht wollte er das Publikum in einem Sturm der Leidenſchaft mit ſich reißen. Es geht ſchrecklich zu auf der Bühne. Die Frauen kreiſchen und heulen, und während der Hälfte des Dramas ungefähr rutſchen ſie auf der Erde herum. Das Toben iſt ſo arg, daß das „Triff' noch einmal!" das bei Sophokles den Höhepunkt der Tragödie bildet, bei Hofmannsthal, der es übernommen hat, als eine der ſchwächſten Stellen, als eine nette kleine Epiſode erſcheint. Das nützt aber alles nichts. Man ſieht unbewegt dem tollen Weſen auf der Bühne zu. Und der Sturm der Leidenſchaft reißt nicht fort, weil die Leidenſchaft gekünſtelt iſt und weil der Sturm nur ſo tut, als wenn er ſtürmte.

„Zapfenſtreich“.

Von Franz Adam Beyerlein.

Beyerleins „Zapfenſtreich“ wurde in derſelben Woche wie „Roſe Bernd“ und „Elektra“ in Berlin aufgeführt. Das Publikum mußte, wenn es manche Berliner Kritiken, namentlich diejenigen gewiſſer „literariſcher“ Kritiker, las, folgende Anſicht über das Ergebnis dieſer großen dramatiſchen Woche gewinnen: ein geniales Meiſterwerk, nämlich Gerhart Hauptmanns „Roſe Bernd“, und eine der gewaltigſten Tragödien der modernen Zeit, nämlich Hugo v. Hofmannsthals „Elektra“, waren der deutſchen Bühne geſchenkt worden. Dann war noch ein Drama geſpielt worden, nämlich „Zapfenſtreich“ von Franz Adam Beyerlein, ein nettes Stück, das den Beſuchern der Première wohl gefallen hatte, das man aber unmöglich ernſt nehmen konnte. Ein Autor, der, wenn es hoch kam, das Zeug zu einem neuen Sudermann hatte. Man muß nämlich wiſſen, daß die „literariſche“ Berliner Kritik Sudermann nicht nur wegen ſeiner Schwächen abfällig beurteilt, ſondern noch viel mehr wegen ſeiner Vorzüge. Sie ſchätzt ihn gerade deshalb gering, weil er durch manche ſeiner früheren Werke bewieſen hat, daß er unter den modernen deutſchen Dramatikern einer der wenigen iſt, die wiſſen, wie ein Stück geſchrieben werden muß. Aber nach Anſicht der „literariſchen“ Kritik kann ein Dramatiker nichts Niedrigeres tun, als ein Stück, ein wirkliches, bühnengemäßes Stück ſchreiben. Nur diejenigen Stücke,

die geschrieben sind ohne eine Ahnung von der eigentlichen dramatischen Kunst — wie Gerhart Hauptmanns „Rose Bernd", wie Frank Wedekinds neuestes Schauspiel „So ist das Leben" — nur die Dramen, die keine Dramen sind, das sind die eigentlichen, die „literarischen" Dramen. Wenn man also Beyerlein mit Sudermann vergleicht, so will man damit andeuten, daß er ein wirkliches Theaterstück geschrieben hat, und will zugleich zu erkennen geben, wie tief er infolgedessen steht.

Die „literarische" Kritik hat auch in diesem Falle wieder die oft bewährte Sicherheit gezeigt, mit der sie in ihren Urteilen das Gegenteil dessen zu treffen weiß, was richtig ist. In Wirklichkeit hat die große dramatische Woche ein schlechtes und langweiliges Stück, „Rose Bernd", und eine beklagenswerte Geschmacksverirrung, „Elektra", gebracht, während Beyerleins „Zapfenstreich" das Ereignis dieser Woche war — und mehr als das: das Ereignis der Saison — und noch mehr als das: das bedeutsamste Ereignis, das seit Jahren im deutschen Bühnenleben zu verzeichnen war. Endlich ist wieder einmal auf einem deutschen Theater ein gutes Stück aufgeführt worden. Der Autor gehörte bisher nicht zu den dramatischen Berufsschriftstellern. Während der Literatendünkel, von dem diese zumeist erfüllt sind, eine Schranke zwischen ihnen und dem Leben aufrichtet; während ihr Schaffen immer mehr den Charakter einer unbeseelten, unproduktiven Zunftübung annimmt, hat der Verfasser von „Zapfenstreich", der, je ferner er den literarischen Kreisen stand, dem Leben um so näher war, sein Stück aus der Fülle der Wirklichkeit geschöpft. Es ist bezeichnend, daß die dramatischen Berufsliteraten kein lebendiges Drama mehr zu schreiben im stande sind; es ist bezeichnend, daß der erste, der ein solches Drama wieder geschrieben hat, kein Literat ist; es ist bezeichnend, daß, wie erwähnt, die „literarische" Kritik den Wert dieses Dramas nicht versteht. Und

alle diese Zeichen deuten darauf hin, daß nur eine Emanzipation von der „Literatur", das heißt von der literarischen Zunftschriftstellerei und von der literarischen Zunftkritik, der deutschen Bühne Heil bringen kann.

Franz Adam Beyerlein ist ein neuer Mann. Vor zwei Jahren noch war er völlig unbekannt; sein Roman „Jena oder Sedan?" hat ihn dann mit einem Schlage populär gemacht. „Zapfenstreich" ist das erste große Drama, das er geschrieben hat. Es ist also, wenngleich er sich früher schon in einigen kleineren Stücken versucht hat, sein eigentliches dramatisches Debut; und der Debütant hat sich gleich als ein Meister gezeigt. Als ein Meister der Technik vor allem. Das ist doch endlich wieder einmal ein Drama, das nach den Regeln der Kunst gearbeitet ist. Aus dem Stoff ist das Wesentliche ausgewählt und zu Szenen verarbeitet, deren jede auf dem Theater ihre Wirkung tut. Der Dialog ist dramatisch, das heißt: er steht immer in straffster Beziehung zur Handlung und artet niemals in das planlose Herumgerede aus, das in den Stücken Hauptmanns und seiner Jünger aus dem Mangel der Fähigkeit zur dramatischen Konzentration folgt, welchen Mangel die Hauptmann-Gemeinde als die moderne naturalistische Technik bewundert. Die Handlung ist spannend, die Spannung steigert sich von Akt zu Akt und erreicht im dritten ihren Höhepunkt. Dieser dritte Akt ist eine Theaterleistung, wie man sie so glänzend in Deutschland seit langem nicht gesehen hat. Er stellt eine Kriegsgerichtsverhandlung dar, und mit vollendeter Kunst ist hier das schwierige Problem gelöst, das Publikum von neuem zu fesseln und zu erregen durch die Peripetien eines Prozesses, der in stofflicher Beziehung eigentlich eine Wiederholung bildet, weil er nur diejenigen Vorgänge zum Inhalt hat, welche das Publikum in den beiden vorhergehenden Akten bereits auf der Bühne gesehen hat.

Schwach ist lediglich der allzu melodramatische vierte Akt, der noch dazu mit einem unerwarteten Theatercoup endet. Sonst besteht gerade die Vortrefflichkeit dieses Dramas darin, daß es theaterwirksam ist, ohne theatralisch zu werden. Der Vorgang ist spannend, aber er ist doch (vom letzten Akt abgesehen) immer natürlich, ergibt sich immer mit Notwendigkeit aus den Charakteren. Der Autor hat vom Boulevardstück das gelernt, was sich wirklich von ihm lernen läßt: die Mache. Allein er hat kein Boulevardstück geschrieben, und er ist viel mehr als ein Macher. Er bringt wirkliches Leben auf die Bühne und wirkliche Menschen. Die Charaktere sind naturgetreu gezeichnet. Die Personen des Stückes machen den Eindruck von echten preußischen Soldaten und echten preußischen Offizieren. Und welche prächtige Mädchengestalt die Wachtmeisterstochter, das einzige weibliche Wesen, das in dem Drama vorkommt! Wie anmutig, wie schlicht, wie rührend die Liebesszenen zwischen ihr und ihrem kleinen Leutnant! Man muß diese Szenen, in denen der Autor mit Glück den Ton getroffen hat, in dem ein Leutnant und sein „Verhältnis" miteinander sprechen, und in denen zugleich manches Wort gesagt wird, das aus dem Herzen kommt und zum Herzen geht, mit denen eines anderen, in den letzten Jahren vielgespielten militärischen Dramas, mit den Liebesszenen aus Otto Erich Hartlebens „Rosenmontag" vergleichen, in denen ein banaler Dialog geführt wird, dem alles Charakteristische und alle Wärme und Poesie mangeln. Man muß sich überhaupt an „Rosenmontag" erinnern, welches Drama wohl die Uniformen auf die Bühne bringt, aber nicht fähig ist, die Menschen zu gestalten, die in ihnen stecken, und welches wohl vor allem den Uniformen, die es zur Schau stellt, in Verbindung mit einigen guten Witzen seinen unverdienten Erfolg zu danken hat, — man muß sich an „Rosenmontag" erinnern, um durch den Vergleich mit dem unechten Soldatenstück Hart-

lebens sich ganz klar darüber zu werden, welch ein echtes Soldatenstück Beyerlein geschrieben hat.

Ein echtes Kavallerieſtück sogar. Das Drama spielt sich innerhalb einer Eskadron der magdeburgischen Ulanen ab, die einen Teil der Garnison von Sennheim, einem kleinen elsässischen Grenzorte, bildet. In dem Stücke ist daher viel von Pferden die Rede. Mit hübschen Worten wird gelegentlich der Beziehungen von Mann und Pferd gedacht; neben den Menschencharakteren werden auch einige Pferdecharaktere gut gezeichnet. Kurzum, die Pferde spielen ebenfalls ein wenig mit, wie es für ein Ulanendrama sich geziemt. Damit wird das kavalleristische Milieu anschaulich gemacht. Auch sonst ist die Milieuschilderung wohlgelungen. Man spürt Kasernenluft; man spürt ferner die Enge und Einförmigkeit von Sennheim („Selbst die Remontepferde drehen die Köpfe zurück, wenn sie merken, daß sie nach Sennheim gebracht werden sollen," sagt einer der Wachtmeister in dem Stück) — jene Monotonie der Grenzgarnison, die in den letzten Jahren Anlaß gegeben hat zu einigen der wirklichen Dramen aus dem militärischen Leben, die das deutsche Volk erregt haben. Beyerlein hat also auch eine der Hauptforderungen des Naturalismus erfüllt: die Forderung der Milieuschilderung. Nur hat er nicht, wie dies in den „Meisterwerken" des deutschen Naturalismus geschehen ist, eine Milieuschilderung *anstatt* des Dramas gegeben, sondern er hat die Schilderung des Milieus in das Drama selbst verwoben. Infolgedessen merkt die „literarische" Kritik nicht, daß diese Schilderung überhaupt vorhanden ist, oder sie geht mit Verachtung darüber hinweg. Eine Milieuschilderung, die nicht bühnenunmöglich ist, hat offenbar keinen „literarischen" Wert.

Im Gegensatz zu seinem Roman, in dem er mit kühner Hand von schweren Übelständen in der deutschen Armee den Schleier wegzieht und durch den er das deutsche Volk vor die

bange Frage stellt: „Jena oder Sedan?“, hat Franz Adam Beyerlein sein Drama anscheinend ohne polemische Tendenz geschrieben. Man könnte sogar meinen, daß er nach seinem pessimistischen Roman sich nun einmal recht als Optimist habe zeigen wollen. In dem Stück treten fast lauter vortreffliche Menschen auf. Selbst der Leutnant, der die Wachtmeisterstochter verführt, ist kein Bösewicht; er ist höchstens schwach und sicher nicht gemein; und es wird alles aufgeboten, um diese Verführung, die den Anlaß zu den tragischen Verwicklungen des Dramas gibt, nicht etwa als die Ausführung des lüsternen Planes eines Mädchenjägers erscheinen zu lassen, sondern als eine Folge des Zwanges von Gewalten, welche mächtiger als der menschliche Wille sind, als eine Folge namentlich der Sinnenglut, welche hoch aufflammt in zwei jungen verliebten Menschen, die auf einander angewiesen, die sozusagen allein miteinander sind in der Weltabgeschiedenheit eines kleinen Grenzortes. Der Leutnant v. Lauffen, der nicht die Kraft hat, der Versuchung zu widerstehen, und die Tochter des Wachtmeisters Volkhardt, des ältesten und angesehensten Wachtmeisters im Regiment zu seiner Geliebten macht, ist also trotzdem durchaus nicht antipathisch. Überdies ist ihm ein Freund beigegeben, der Leutnant v. Höwen, das Muster eines sympathischen Offiziers, ein vornehm denkender Mann, der vor allem das Bewußtsein in sich trägt, das in unserer Zeit, die dem militärischen Stande so große Privilegien einräumt, bei den Angehörigen dieses Standes nicht immer vorhanden zu sein scheint, — das Bewußtsein, daß der Offizier nicht nur Rechte, sondern auch Pflichten hat. Der Geist, der in dem Stücke lebt, — ein rechtlich urteilender, aber durchaus nicht antimilitärischer Geist — gibt sich namentlich in den beherzigenswerten Worten kund, die der Leutnant von Höwen einmal über das Thema der Rechte und Pflichten des Offiziers zu seinem Freunde v. Lauffen

sagt: „Ich hab' mich ein wenig mit der Psychologie des Leutnants beschäftigt. So'n Leutnant, dacht' ich mir, ist vom Staat mit 'nem Anspruch auf allseitige Hochachtung ausgestattet — na, wie'n Regierungspräsident mindestens. Muß folglich wohl auch Pflichten dagegen haben. Die hauptsächlichste — seine Schuldigkeit bis zum ß zu tun — kommt — leider — für den Frieden weniger in Betracht — weniger merkbar, will ich sagen. Um so mehr müssen wir darauf bedacht sein, auch wieder nirgends den Willen, der uns mit so großen Rechten ausgerüstet hat, zu desavouieren. Durch übles Betragen oder so. Nicht auffallen dürfen wir, Selbstzucht ist uns allerwege notwendig."

Die Offiziere sind also durchwegs sympathisch geschildert. Das Offizierskorps der Ulanen-Eskadron in Sennheim gleicht keineswegs demjenigen des durch den Leutnant Bilse weltberühmt gewordenen Train-Bataillons in Forbach. Sympathisch ist sogar ein preußischer Junker, der Kürassier-Rittmeister Graf Lehdenburg, der im Kriegsgerichtsakt eine Rolle spielt. Er ist eine der komischen Episodenfiguren des Dramas, und keiner von den geringsten Vorzügen des „Zapfenstreich" ist eben darin zu finden, daß das Stück auch komische Figuren auf die Bühne stellt. Es tut besonders wohl, wieder einmal einem dramatischen Autor zu begegnen, der Humor hat, nachdem man so lange die naturalistischen Bühnendichter hat ertragen müssen, die den Humor aus ihren Werken verbannten, weil sie ihn nicht besaßen, was allerdings mit voller Deutlichkeit erst dann zu merken war, wenn sie sich doch einmal entschlossen, ein Lustspiel zu schreiben. Die komischen Figuren in dem Drama Beyerleins, der polnische Offiziersbursche und der Graf Lehdenburg, haben nur den Mangel, daß sie sich manchmal zu weit von der Wirklichkeit entfernen und im Interesse der Bühnenwirkung gar zu sehr Hanswürste werden. Graf Lehdenburg also ist ein preußischer Junker, und seine „Schnoddrigkeit" ist

derartig, daß er wohl verdiente, einen Namen zu tragen, der auf „ow" endigt, und in Hinterpommern begütert zu sein. So rasch er aber mit seinem Urteil über die Dinge dieser Welt fertig ist und so arrogant und näselnd der Ton ist, in dem er seine Ansichten vorbringt, so hat er doch einen chevaleresken Zug, der auch im Leben bei dem preußischen Junker sich manchmal findet; und in dem aufregenden Kriegsgerichtsakt geschieht es hauptsächlich durch sein Eingreifen, das schließlich die Wahrheit aufgedeckt und ein Justizmord verhindert wird.

Das Drama hat demnach sicherlich keine gegen die Offiziere gerichtete Tendenz. Freilich, wenn man genau hinblickt, sieht man in der sympathischen Zeichnung der Offiziere diesen und jenen Strich, dem die Absichtlichkeit anzumerken ist. Hier ist ein wenig Verstandesarbeit getan. Der Verstand des Autors hat offenbar eingegriffen, wo sein Gefühl ihn in die Gefahr brachte, ungerecht zu werden. Und er verrät sein Gefühl durch die Art, wie er es korrigiert hat. Es ist sicher, daß der Autor in diesem Drama, das einen Konflikt zwischen Offizieren und Unteroffizieren zeigt, mit seinen Empfindungen eigentlich auf der Seite der letzteren steht. Er gibt diese Empfindungen, so sehr er bemüht ist, sie zu verbergen, auch durch die ersichtlich ganz besondere Liebe kund, mit der er seine Unteroffiziersfiguren gezeichnet hat. Während die Offiziere manchmal etwas farblos erscheinen, sind die Unteroffiziere prachtvolle, lebensvolle Gestalten, sind sie die eigentlichen Helden des Dramas. Da ist der Unterwachtmeister Helbig, ein guter ehrlicher Bursche und ausgezeichneter Soldat, der nur angefangen hat, ein wenig nachzudenken, und, bei aller Subordination im Dienst, immerhin zu der Erkenntnis gekommen ist, daß ein Offizier doch kein höheres Wesen ist. Da ist der Vizewachtmeister Queiß, der Weiberfeind, der erklärt, „daß immer ein Frauenzimmer daran schuld ist, wenn ein anständiger Kerl ins Unglück gerät",

und der versichert, „daß eine Pferdeschnauze weicher ist als ein Weiberarm". Da ist endlich der Wachtmeister Volkhardt, der den Krieg von 1870 noch mitgemacht und sich das Eiserne Kreuz erfochten hat, der älteste Wachtmeister und eine Art „Renommierstück" des Regiments. Volkhardts Tochter Klärchen ist es, die vom Leutnant v. Lauffen verführt wird. Als der Vater es erfährt, bricht mit einem Schlage die Grundlage seines Lebens zusammen, dieses Leben eines Subalternen, das beruht auf dem Dogma vom dienstlichen Gehorsam, vom Respekt vor dem Vorgesetzten. Wenn der Vorgesetzte den Untergebenen schänden darf, weshalb soll der Untergebene ihn respektieren? Und wie nun der Wachtmeister von dem Leutnant die Wiederherstellung seiner Ehre fordert, da zeigt es sich, daß ein Wachtmeister wohl so viel Ehre hat, daß ein Offizier seine Tochter zur Geliebten nehmen kann, aber nicht so viel Ehre, daß ein Offizier ihm mit den Waffen in der Hand Genugtuung geben kann. In dieser Szene wird es klar, daß das Drama, das so tendenzlos scheint, doch eine Tendenz hat. Auch in jener Szene tritt die Tendenz zu Tage, in der der Unterwachtmeister Helbig, der Verlobte Klärchens, von dem Leutnant v. Lauffen Rechenschaft über den Verbleib seiner Braut beansprucht und sich schließlich, da er keine Antwort erlangen kann, in seiner Verzweiflung an den Leutnant tätlich vergreift. So stellt das Drama Unteroffizier gegen Offizier; und es wirft die Frage auf, ob die militärische Rangordnung verhindern kann, ob sie es verhindern darf, daß Offizier und Unteroffizier, mag der erstere auch der Vorgesetzte des letzteren sein, die gleichen Menschenrechte haben? Menschenrecht gegen militärische Rangordnung — das ist die Tendenz des Dramas. Und der Unterwachtmeister Helbig bringt sie zum Ausdruck, indem er die Äußerung tut: „Das hab' ich allerdings begriffen, daß 'n Offizier auch nur 'n Mensch ist wie unsereins, und nicht 'n lieber Gott."

Einige Worte noch über den Inhalt des Dramas. Der Unterwachtmeister Helbig ist mit Klärchen, der Tochter des Wachtmeisters Volkhardt, verlobt. Nachdem er ein Jahr lang zur Militärreitschule in Hannover kommandiert gewesen, kehrt er nach Sennheim zurück. Er möchte bald Hochzeit feiern; aber Klärchen ist ganz verändert. Helbig begreift nicht, warum das Mädchen, das in Tränen zerfloß, als er nach Hannover ging, ihn jetzt so kühl empfängt. Er grübelt nach, und der Instinkt der Eifersucht führt ihn bald auf die richtige Spur. Klärchen will von dem Unterwachtmeister Helbig nichts mehr wissen, weil sie die Geliebte des Leutnants v. Lauffen geworden ist. Sie kann es nicht mehr über sich gewinnen, die Frau eines Unteroffiziers zu werden, nachdem sie die Offiziersliebe gekostet hat. Am Abend, wenn Zapfenstreich geblasen ist (daher der Name des Stückes), deckt der Leutnant einen grünen Schirm über seine Lampe. Das ist das verabredete Zeichen, und Klärchen kommt in sein Zimmer. Eines Abends aber klopft es an der Tür, während die beiden Liebenden beisammen sind. Klärchen hat gerade noch Zeit, sich in das Schlafzimmer des Leutnants zu flüchten. Unterwachtmeister Helbig tritt ein. Er stammelt, er stottert, schließlich bringt er es heraus: der Leutnant soll ihm auf Ehrenwort versichern, „daß er nichts mit der Kläre hat". Der Leutnant befiehlt ihm, augenblicklich das Zimmer zu verlassen. „Jetzt weiß ich es," schreit Helbig, „die Kläre ist hier." Und indem er den Leutnant, der sich ihm entgegenwirft, zurückstößt, reißt er die Tür des Schlafzimmers auf. Der Leutnant schlägt ihn mit dem Säbel über den Kopf; dann ruft er die Wache: „Führen Sie den Unterwachtmeister Helbig in Arrest; er hat sich tätlich an mir vergriffen!"

Im dritten Akt sehen wir Helbig vor dem Kriegsgericht, angeklagt des tätlichen Angriffs gegen einen Vorgesetzten, auf den das deutsche Militärstrafgesetzbuch furchtbare Strafen setzt.

Die Verhandlung ist zum Teil bereits vorüber. Der Angeklagte ist geständig; dennoch begreift niemand, wie Helbig, der sich bisher tadellos geführt hat, ein so schweres Dienstverbrechen begehen konnte, und das Kriegsgericht steht vor einem Rätsel. Helbig, der lieber ins Zuchthaus gehen als seine Braut verraten will, verweigert alle Aufklärungen. Leutnant von Lauffen wird als Zeuge vernommen. Auch er erklärt, über die Gründe des Angriffs, den Helbig gegen ihn unternommen, nichts zu wissen. Das Vorgehen des Leutnants, der nichts zu wissen behauptet und doch dringend um mildernde Umstände für Helbig bittet, erscheint dem Vorsitzenden des Kriegsgerichtes verdächtig. Er ermahnt den Zeugen, sein Gewissen zu prüfen, und weist ihn mit Nachdruck darauf hin, daß der Leutnant seine Aussage wird beeidigen und in seinem Zeugeneid auch wird schwören müssen, nichts verschwiegen zu haben. Der Leutnant, in dem schrecklichen Dilemma, einen Meineid zu schwören oder die Ehre der Geliebten preiszugeben, wählt den Meineid. Aber noch kommt es nicht dazu. Auf Verlangen eines Beisitzers des Kriegsgerichtes, des oben erwähnten Kürassier-Offiziers Grafen Lehdenburg, der zu ahnen beginnt, was vorgegangen ist, wird die Vereidigung des Leutnants v. Lauffen aufgeschoben. Die Verhandlung geht weiter; und es ist vom dramatischen Standpunkt ein wahres Meisterstück, wie der Autor in den folgenden Szenen die Wirkung immer mehr zu steigern weiß. In einer Spannung, die bis zum höchsten Grade anwächst, fragt sich das Publikum: Wird der Meineid geschworen, wird der Unschuldige verurteilt werden? Man sieht, wie durch die folgenden Zeugenaussagen das Kriegsgericht immer näher und näher an die Wahrheit herangeführt wird. Schließlich scheint es notwendig, zur Aufklärung des Sachverhalts auch Fräulein Volkhardt als Zeugin zu vernehmen. Das Gericht braucht sie nicht lange suchen zu lassen; sie wartet

bereits an der Tür und verlangt selbst, gehört zu werden. Sie hat sich entschlossen, ihre Schande öffentlich zu bekennen, um zu verhindern, daß ihr Geliebter ihretwegen einen falschen Eid schwört. Und ihre Zeugenaussage lautet: „Der Streit zwischen dem Unterwachtmeister Helbig und dem Herrn Leutnant ist entstanden, weil Helbig glaubte, der Herr Leutnant halte mich in seinem Schlafzimmer verborgen." — „Das wäre sehr entlastend für den Angeklagten," sagt der Vorsitzende des Kriegsgerichtes, „aber woher wissen Sie es?" — „Ich war im Schlafzimmer des Herrn Leutnants."

Im vierten Akt kommt der Wachtmeister Volkhardt zu dem Leutnant v. Lauffen und fordert Genugtuung mit seinem Armeerevolver in der Hand. Der Leutnant bittet Volkhardt um Verzeihung; aber duellieren kann er sich nicht mit ihm, er, der Leutnant, mit einem Wachtmeister. Da legt Volkhardt seinen Revolver auf den Leutnant an. Klärchen wirft sich dazwischen. Und der Vater, der auf einmal überwältigt wird von der Wut über die Schande, die das Mädchen sich und ihm zugefügt, schießt seine Tochter nieder. Dieser vierte Akt ist, wie gesagt, weniger gelungen. Es ist unwahrscheinlich, daß ein Wachtmeister einen Leutnant fordert, da er doch weiß, daß dieses Duell unmöglich ist. Auch ist in den Klagen und Zornausbrüchen des alten Wachtmeisters nicht immer der Ton der Wahrheit getroffen; sie arten manchmal gar zu sehr in Theaterpathos aus. Endlich wirkt es beinahe komisch, daß der Wachtmeister einen ganzen Akt lang mit einem geladenen Revolver auf der Bühne steht und nicht recht weiß, wen er erschießen soll: den Leutnant, die Tochter oder sich selber? Es ist nicht einzusehen, warum er sich schließlich dafür entscheidet, das eigentlich ganz schuldlose Mädchen zu töten, und das schöne Stück endet auf diese Weise mit einer recht überflüssigen Grausamkeit.

„Nachtasyl."

Von Maxim Gorki.

Die Aufführung von Gorkis „Nachtasyl" im „Kleinen Theater" war eines der bedeutendsten Ereignisse in den letzten Berliner Theaterwintern. In keiner Premiere hat man seitdem wieder Beifallsstürme erlebt gleich denen, die am Abend der ersten Aufführung des Dramas von Gorki nach jedem Aktschluß losbrachen, obwohl doch keiner der vier Akte mit einem wirksamen Schlußeffekt zu Ende geht.

„Szenen aus den Tiefen des Lebens" nennt Gorki sein Stück. Ähnlich hat er die „Kleinbürger", sein früheres Bühnenwerk, „Szenen aus dem Hause Beßjemenow" genannt. Diese Untertitel können die Kritik nicht abhalten, auf die dramatischen Defekte der beiden Stücke hinzuweisen, und dies um so weniger, als die Untertitel selbst sie andeuten. Was bedeutet das: „Szenen"? Im Theater gibt es nur eine Kunstgattung: das Drama. Ein Mittelding zwischen Drama und Nicht-Drama, das „Szenen" heißt, existiert nicht. Und wenn ein Dichter ein Stück schreibt, das nichts als „Szenen" enthält, die kein rechtes Drama bilden, so folgt daraus nur, daß das Stück als Bühnenwerk mangelhaft ist, eben weil es kein Drama ist. Daß der Dichter selbst durch den Untertitel, den er seinem Stücke gibt, bekundet, er habe nur „Szenen" schreiben wollen, kommt nicht in Betracht. Die Kritik hat zunächst nicht danach zu fragen,

was der Dichter hat schreiben wollen, sondern danach, was er hat schreiben sollen. Und wenn er selbst erklärt, daß er nur „Szenen" hat schreiben wollen, so ist daraus lediglich zu schließen, daß er auch nach seiner eigenen Aussage das Drama, das er hätte schreiben sollen, nicht geschrieben hat.

Bei der Aufführung machen die dramatischen Mängel des Stückes sich sehr fühlbar. Sein Inhalt ist im wesentlichen der, daß die Bewohner eines Nachtasyls beisammen sitzen und über das Leben sprechen, über ihr Leben im besonderen und über das Leben im allgemeinen. Vier lange Akte bestehen fast ausschließlich aus Reden. Wenn der Vorhang fällt, so weiß man in der Regel nicht, warum er gerade jetzt fällt und warum er nicht ebensogut früher hätte fallen können. Die Leute kommen und gehen, und es geschieht nichts. „Was soll auch geschehen?" scheint der Dichter sagen zu wollen. „Es sind eben die Tiefen des Daseins, in denen es kein Geschehen mehr gibt, es ist das Leben derer, die nichts mehr erleben." Das hindert nicht, daß es den Zuschauer ermüdet, vier Akte lang reden zu hören, so Bedeutendes auch geredet wird, — vier Akte lang auf die Bühne zu blicken und Ereignisse zu erwarten, die nicht eintreten, — vier lange Akte anzusehen, in denen die Stimmung die Stelle der Handlung vertreten muß, — eine dumpfe, schwere, drückende Stimmung, die zu Zeiten wie ein Alp auf dem Publikum lastet. Manchmal scheint Gorki sich plötzlich zu erinnern, daß er ein Drama schreibt und daß in einem Drama doch auch etwas vorgehen muß. Dann sucht er die Stagnation, die in seinem Stücke herrscht, künstlich in Fluß zu bringen. Mit den Hilfsmitteln einer primitiven Theatertechnik, namentlich dadurch, daß Personen vom Fenster aus oder vom Ofen herunter belauschen, was andere Personen reden, wird eine Verwicklung herbeigeführt. Schließlich kommt es zu einer Schlägerei, in der jemand getötet wird. Damit sein Stück eine Handlung habe, läßt Gorki

die Leute aufeinander losprügeln. Die dramatische Kraft mangelt ihm, und es geht ihm, wie es zumeist demjenigen geht, der eine Kraft beweisen will, die ihm mangelt: er wird brutal.

Trotz alledem macht das Stück einen von Akt zu Akt stärkeren Eindruck. Vor allem ergreift die Wahrheit dessen, was man sieht. Es sind Bilder, die sich am Abend der Vorstellung tief in die Seele prägen und die auch nachher noch in der Erinnerung haften. Man ist nachgerade etwas blasiert geworden gegen das Armeleutestück, das während des letzten Jahrzehnts in der dramatischen Literatur einen so breiten Raum eingenommen hat. Aber die Meisterschaft, mit welcher der russische Dichter das tiefste Elend geschildert hat, zieht unwiderstehlich an, trotz aller Blasiertheit. Das Milieu wird lebendig; und auch jede einzelne von den vielen Personen des Stückes hat Leben, hat eigenes Leben. Es zeigt sich, daß das Dasein in seinen Tiefen genau ebenso reich an Gestalten ist, wie auf seinen Höhen. Selbst diejenigen, die ausgetilgt sind aus der bürgerlichen Gemeinschaft, die an nichts mehr teilzunehmen, die nichts mehr zu hoffen haben, haben ihre eigene Art, nicht mehr teilzunehmen und nicht mehr zu hoffen. Selbst diejenigen, die nichts mehr sind, sind nichts immer noch auf verschiedene Weise. Und die große Kunst des Dichters bekundet sich darin, wie er es versteht, durch die Stärke seiner Charakteristik das graue Bild zu beleben, — wie er es versteht, allen diesen Menschen, die auf einer Stufe der Existenz stehen, auf der alle äußeren Unterschiede verwischt sind, durch Hervorkehrung ihrer inneren Unterschiede eine Persönlichkeit zu geben, — wie er es versteht, die Verkommenheit zu individualisieren.

Auch hat man immer das Gefühl des echt Russischen, selbst wenn man Rußland nie gesehen hat. Die Wahrheit einer künstlerischen Darstellung gibt dem Dargestellten ein so starkes und eigenes Gepräge, daß man diese Wahrheit empfindet, auch

wenn man das Original nicht kennt, dessen künstlerische Wiedergabe die Darstellung anstrebt. Echt russisch mutet insbesondere die Sprache an, und es ist das Verdienst des ausgezeichneten Gorki-Übersetzers August Scholz, daß der Dialog, ohne jemals gegen den Geist der deutschen Sprache zu verstoßen, doch seinen russischen Charakter bewahrt hat. Gorki, der in seinen Dramen wie in seinen Novellen eine starke Neigung zum Raisonnement zeigt, hat es sich zur Aufgabe gemacht, die Ideen, die er vorzutragen hat, in die Ausdrucksart des niederen Volkes zu kleiden, so daß sie auch im Munde der Proletarier dieses Stückes nicht unnatürlich klingen. Man gewinnt höchstens den Eindruck, daß in diesem Nachtasyl mehr philosophiert wird, als in Nachtasylen sonst Brauch sein dürfte. Andererseits geht die Philosophie noch besonders zu Herzen dadurch, daß sie vorgetragen wird in der kindlichen und traulichen Redeweise, die dem russischen Volke eigentümlich zu sein scheint. Es bildet einen merkwürdigen Reiz des Dialogs in diesem Drama, daß er zugleich geistvoll und naiv ist. Nur leidet unter der Natürlichkeit manchmal die Klarheit, weil das Gespräch scheinbar so zwanglos hin und her geht, daß oft ein Zusammenhang zerrissen oder daß ein Gedanke nur im Vorübergehen berührt, aber gleich wieder fallen gelassen wird, ehe er recht zur Entwicklung gelangt ist.

Man hat von Gorki geschrieben, daß er Gerhart Hauptmann nachahmt. Warum? Wahrscheinlich, weil er arme Leute auf die Bühne bringt. Als ob Gerhart Hauptmann die armen Leute erfunden hätte! In Wirklichkeit geht Gorki durchaus eigene Wege und hat nicht einen Zug dem jungdeutschen Dramatiker entlehnt, der wirklich nicht reich genug ist, um einem Andern noch etwas abgeben zu können. Gorki ist kein Nachahmer der deutschen Naturalisten, sondern er steht hoch über ihnen. Sein Stück enthält gerade das, was den Stücken der deutschen Naturalisten mangelt, und indem er einen naturalisti-

schen Stoff als Dichter behandelt, kann man, wie an einem praktischen Beispiele für eine Theorie, deutlich erkennen, warum die deutschen Naturalisten zumeist keine Dichter sind.

Die deutschen Naturalisten schildern; und da sie schildern, glauben sie zu dichten. Hätte einer von ihnen das „Nachtasyl" geschrieben, so hätte er seine Aufgabe als erfüllt betrachtet, wenn es ihm gelungen wäre, das Leben und Treiben in einer solchen Schlafstätte der Armut darzustellen. Und eben weil man auf der Bühne eine Spelunke mit allerlei armseligem Volk gesehen hätte, hätte die maßgebende Kritik das Stück für eine Dichtung erklärt und das Publikum hätte es, wie immer, glauben müssen. Und wie man im letzten Jahrzehnt jeden als einen Dichter gefeiert hat, der ein Milieu geschildert hat, so hätte man auch hier erklärt: Das „Nachtasyl" ist die Poesie. Die Wahrheit lautet anders. In Wirklichkeit ist die Poesie gewiß auch in einem Nachtasyl zu finden, aber unter der Bedingung, daß ein Dichter kommt und sie dort entdeckt. Das hat Gorki getan, und darin liegt seine Größe. Sein Stück lehrt, daß schildern nicht dichten ist, sondern nur ein Mittel, um zu dichten. Sein Stück übt so mächtige Wirkung — nicht, weil es das Leben in einem Nachtasyl darstellt, sondern weil die Darstellung ein so tiefes Empfinden, ein so inniges Mitleid ausdrückt mit den Ärmsten, die keine andere Zuflucht haben, als diesen Ort des Jammers, und weil sie aus den Abgründen des Daseins immer wieder den Weg in die Höhe findet, den Weg zu großen, zu trostreichen und erhebenden Gedanken. Und nicht das Nachtasyl ist die Poesie, sondern die tiefe Empfindung ist es im Vereine mit den großen Gedanken. Weil beides den deutschen Naturalisten mangelt, ist Gorki ihnen überlegen, und weil er tief empfindet und groß denkt, ist er ein Dichter.

Luka, der Pilger, ist es hauptsächlich, der in dem Stücke die Gedanken Gorkis ausspricht. Eines Tages betritt ein weiß-

bärtiger Alter das Nachtasyl mit einem Wanderstabe in der Hand, einem Ranzen auf dem Rücken, einer Teekanne im Gürtel, und grüßt freundlich: „Guten Tag, ihr ehrbaren Leute.“ Einer von dem Lumpengesindel gibt zur Antwort: „Ehrbar waren wir mal, aber seit vorvergangenem Frühjahr.“ — „Macht nichts,“ erwidert Luka. „Ich weiß auch Spitzbuben zu achten. Ein Floh, mein' ich, ist so gut wie der andere: alle sind schwarz und alle hopsen.“ Dann bittet er um ein warmes Eckchen. „Was für ein spaßiger Graubart!“ sagen die Bewohner des Ortes. Niemand weiß, wer der Alte ist und woher er kommt. Er pilgert eben so durch die Welt mit seinem Wanderstabe und mit der Teekanne im Gürtel. „Wir alle sind Pilger hier auf Erden,“ meint er, da man ihn nach seiner Herkunft fragt. „Man sagt sogar, hab' ich gehört, daß auch unsere Erde nur 'ne Pilgerin ist im Himmelsraum.“ Einen Paß besitzt er natürlich nicht, und so nennt der rohe Wirt des Asyls ihn ganz einfach einen Landstreicher. Ein paar Tage bleibt er, dann verschwindet er ebenso plötzlich, ebenso geheimnisvoll, wie er gekommen. Mitten im Gespräch sagt er auf einmal: Na Kinder, gehabt euch wohl! Ich verlass' euch bald.“ — „Wohin geht die Reise?“ — „Nach Kleinrußland. Da soll ein neuer Glaube aufgekommen sein, hör' ich. Will mal sehen, was d'ran ist. Die Menschen suchen und suchen, wollen immer was Besseres finden. Gott geb' ihnen nur Geduld.“ Und später während der großen Schlägerei kriecht er zum Fenster hinaus, und niemand sieht ihn wieder.

So ist, wie die Legende erzählt, manchmal der Heiland unter den Armen erschienen; und wenn er zu den Armen in ihrer Sprache geredet hat, so hat er gewiß nicht anders gesprochen, als Luka der Pilger zu den Insassen des Nachtasyls spricht. Es sind schlichte Worte, aber sie haben etwas Erlösendes; und es sind erlösende Worte, weil es gütige Worte

sind. Er spricht zu ihnen wie ein Vater. Und da er doch schon ein alter Vater ist, nennen die Frauen ihn zärtlich „Großväterchen". So haben diese Ausgestoßenen und Verlassenen auf einmal jemanden gefunden, der sich ihrer annimmt. Freilich kann er nichts für sie tun. Denn er ist ein Bettler unter Bettlern. Und doch tut er etwas Großes an ihnen, indem er an sie glaubt. Er glaubt an das Gute in ihnen, das er in ihnen zu entdecken, dessen Spuren er mit Sicherheit zu verfolgen weiß, selbst wenn die Verkommenheit sie noch so sehr verwischt hat. „Es gibt Leute," sagt er, „und es gibt Menschen." Die „Menschen" also muß man von den „Leuten" sondern. Aber es existiert kein „Mensch", in dem nicht etwas Gutes wäre. In dieser Weise übt der selbst so armselige alte Mann unbewußt das herrliche Werk der Barmherzigkeit, das eines Heilands würdig wäre: daß er in einem Nachtasyl nach Menschen sucht und daß er, sobald er sie gefunden (es scheint, daß man, um sie zu finden, sie nur zu suchen braucht), sich bemüht, sie aufzurichten aus der schmachvollen Erniedrigung, in der sie leben, indem er sie selbst das Gute erkennen lehrt, das sie in sich tragen, indem er ihnen verkündet, daß sie Menschen sind. „Man soll den Menschen respektieren," sagt er; und ein anderes Mal wird er gefragt: „Was ist die Wahrheit?" und er antwortet: Der Mensch ist die Wahrheit." Gorki hat in einer seiner Novellen von „Verlorenen Leuten" gesprochen; es ist, als habe er dieses Wort widerlegen und aussprechen wollen, daß niemand verloren genannt werden darf, an dem auch nur noch ein Zug von Menschlichkeit sich kundgibt.

Das Drama geht weiter; und es spielt sich also doch ein Drama ab in diesem Stücke, dem es an äußerer Handlung fehlt, — ein inneres Drama. In allen den Herzen, denen Luka, der Pilger, so väterlich zugesprochen hat, beginnt es sich zu regen. Die Bewohner des Nachtasyls scheinen auf einmal eine

neue Kraft in sich zu fühlen und versuchen, sich zu erheben, — ein jeder auf seine Weise. Diese Versuche mißlingen sämtlich. Das Elend lastet mit so felsenschwerer Wucht auf diesen Unglücklichen, daß kein Wille mehr es abzuschütteln vermag. Das Ende ist tragisch. Und doch, es ist ein freudiges Schauspiel, wenn man sieht, wie selbst in diesen Allerärmsten, in diesen Allerletzten ein Gefühl von Menschenwürde erwacht, weil ihnen zum Bewußtsein gebracht worden ist, daß auch sie Menschen sind, und wie aus der tiefsten Tiefe noch die Seelen aufwärts streben, weil die Güte an ihnen gerührt hat. Einem Wunder gleich wirkt in der Herberge der Verzweiflung dieser Aufschwung. Und warum greift diese russische Dichtung so an unser Innerstes? Weil sie solch ein Wunder zeigt und weil sie dadurch, daß sie es zeigt, eine große Lehre offenbart, welche die Herzen erwärmt und erhebt. Aus dem dunklen Grunde des Nachtasyls tönt diese Lehre heraus mit den Worten des alten Pilgers: „Der Mensch ist die Wahrheit" — diese Lehre, die besagt, daß es das Höchste ist, Menschlichkeit zu üben, und die zugleich an ergreifenden Beispielen zeigt, daß Menschlichkeit auch das Schwerste, das kaum mehr Mögliche vollbringt, — diese Lehre, die in unserer Zeit des Daseinskampfes und des Übermenschentums so überraschend, so unerhört klingt, indem sie, schlicht und innig, von neuem verkündigt, was man nur allzu lange vergessen hat: daß größer als der Starke und auch stärker als der Starke der Zarte, der Milde, Mitleidige ist, — diese Lehre von der alles bezwingenden, alles erlösenden Macht der Güte. . . .

Eine schmutzige Kellerspelunke, die nur hoch oben an der Wand ein einziges schmales Fenster besitzt, durch das ein karger Lichtschein fällt, das ist das Nachtasyl. In dem einen Raume wohnen und schlafen alle zusammen, Männer und Frauen, die hier Obdach suchen müssen. Kostylew ist der Wirt, ein schlechter und harter Mann, an dem selbst Luka, der Pilger, nichts

Versöhnliches zu entdecken weiß. Er bewuchert grausam die Armut, von der er lebt, preßt seinen Gästen erbarmungslos die letzten Kopeken heraus, sorgt aber eifrig für sein Seelenheil, indem er in alle Kirchen läuft, und führt bei seinem gottlosen Tun immer den Namen Gottes im Munde.

Der böse Mann hat ein böses Weib, Wassilissa. Auch sie hat kein Erbarmen für die Unglücklichen, die im Nachtasyl hausen. Mit rohen Worten fährt sie sie an, wenn sie nicht getan haben, was Vorschrift ist. Denn selbst in diesem Kellerloch gibt es eine Hausordnung. Nur Wasjka Pepel kehrt sich nicht daran und braucht sich nicht daran zu kehren. Denn der starke junge Bursche ist Wassilissas Geliebter.

Wasjka Pepel verdient sich seinen Lebensunterhalt ohne allzu große Anstrengung. Wenn er Geld braucht, so nimmt er eine Uhr aus der Tasche eines Andern und verkauft sie an Kostylew. „Mir ist mein Weg vorgezeichnet," bemerkt er einmal. „Mein Vater hat sein Lebtag in den Gefängnissen gesessen, und das hat er mir vermacht. Wie ich noch ganz klein war, nannten mich die Leute schon Dieb und Spitzbubenjungen." Ein anderesmal klagt einer aus der Gesellschaft dieser Nachtherberge die übrigen an, daß sie keine Ehre und kein Gewissen haben. „Was brauchen sie Ehre und Gewissen?" antwortet Pepel gleichgültig. „Die ersetzen ihnen die Stiefel nicht, wenn sie im Winter frieren." Und doch ist dieser junge Dieb angeekelt von dem Dasein, das er führt, von dem Weibe, mit dem er zusammenleben muß, und fühlt sich hingezogen zu Natascha, einem braven Mädchen, Wassilissas Schwester, die dafür von Wassilissa halb zu Tode geprügelt wird.

Keiner von denen, die hier in der Tiefe ihre Existenz fristen, zeigt das Bedürfnis, wieder emporzusteigen. Das Leben hat sie ausgeworfen, und sie bleiben liegen. „Wegfegen sollte man euch, wie 'nen Haufen Schmutz," schreit ihnen Nastja,

die Dirne, in einem Augenblick des Zornes zu. Sie rühren sich nicht, und sie tragen ihr Los teils mit stumpfer Resignation, teils mit frechem Cynismus. Nur Kleschtsch, der Schlosser, kämpft gegen das Schicksal an. Er sitzt in einer Ecke mit seinem kleinen Amboß und hämmert den ganzen Tag. „Meinst du, ich krabble mich nicht mehr 'raus aus dem Loche hier?" sagt er. „Ganz gewiß tu' ich's — und wenn meine Haut dabei in Fetzen geht. Laß nur erst meine Frau sterben." Anna, die Frau, liegt im Bett, im einzigen Bett dieser Herberge, und hört, wie der Mann, nachdem er sie so lange geschlagen hat, bis sie krank geworden ist, den Wunsch nach ihrem Tode äußert, den sie ihm auch bald erfüllt. Aber der Tod der Frau, von dem Kleschtsch Befreiung erhofft, stößt ihn nur noch tiefer ins Elend. Er muß sein Handwerkszeug verkaufen, um die Begräbniskosten zu bestreiten. Nun kann er nicht einmal mehr arbeiten. Den Verzweifelten tröstet Satin, ein entlassener Sträfling, der schärfste und rücksichtsloseste Denker unter den Philosophen des Nachtasyls. „Ich will dir 'nen Rat geben: Tu gar nichts. Belaste die Erde mit deinem Gewicht — ganz einfach!" — „Du hast gut reden. . . . Ich habe noch Scham vor den Leuten," antwortet Kleschtsch. — „Lege sie ab, deine Scham. Haben die Leute vielleicht Scham darüber, daß du schlechter lebst als ein Hund?"

Zu Zeiten gibt es im Nachtasyl Streit zwischen Nastja, der Dirne, und ihrem Zuhälter, dem Baron. „Du lügst!" schreit der Baron, wenn Nastja erzählt, daß ein reicher Student sie geliebt hat und sich hat erschießen wollen, weil seine Eltern ihm nicht erlaubten, Nastja zu heiraten. Allerdings heißt der Student in Nastjas Berichten bald Raoul und bald Gaston, und Nastja irrt auch insofern, als nicht mit ihr die Geschichte sich begeben hat, sondern mit der Heldin des Romans „Traurige Liebe", den Nastja liest und an dem sie so leiden-

schaftlichen Anteil nimmt, daß sie nicht mehr weiß, ob sie ihn liest oder selbst erlebt hat. Jedenfalls ist Nastja tief gekränkt, wenn der Baron sie der Lüge beschuldigt; denn ob es nun um Nastjas oder um der Heldin des Romans willen war, Tatsache ist, daß der Student Raoul oder Gaston sich hat erschießen wollen. Und um sich an dem Baron zu rächen, schreit sie auch: „Du lügst!", wenn er von seinem Großvater erzählt, der unter Nikolaus I. einen hohen Posten bekleidete, Hunderte von Leibeigenen besaß, Pferde, einen Koch, ein Haus in Moskau, ein Haus in Petersburg. Aber der Baron lügt nicht. Er stammt aus großer Familie und hat selbst eine Uniform getragen und eine Mütze mit Kokarde und würde sie sicherlich noch tragen, wenn es ihm nicht eines Tages eingefallen wäre, Staatsgelder zu veruntreuen, ohne daß er eigentlich jemals recht gewußt hat, woher ihm dieser Einfall kam. Selbst im Nachtasyl möchte er gelegentlich noch den großen Herrn spielen. Darum macht es Wassjka Pepel, dem Diebe, einen besonderen Spaß, dem Baron einen Fünfer auf Branntwein zu versprechen, unter der Bedingung, daß er auf dem Boden herumkriecht und bellt wie ein Hund. Und der Baron, der Enkel des Großvaters, der unter Nikolaus I. hundert Leibeigene besaß, kriecht herum und bellt, um von einem Diebe sich fünf Kopeken auf Branntwein schenken zu lassen.

Branntwein trinken sie alle. Aber keiner trinkt mehr als der Schauspieler. Aus dem übrigen Lumpengesindel ragt diese Gestalt hervor, die Gorki mit einer ganz besonderen Meisterschaft gezeichnet hat, und Emanuel Reicher hat daraus eine unvergeßliche Bühnenfigur gemacht, einen verlotterten Komödianten mit der heiseren Stimme, den verglasten Augen eines Trunkenboldes. Man muß ihn hören, wenn er, mit bedeutender Gebärde, auseinandersetzt: „Bildung ist Unsinn; die Hauptsache ist Talent." Das hat einen Ausdruck, der sich nicht beschreiben

läßt: „Ta—lent.“ „Ich hab' einen Schauspieler gekannt, der konnte kaum seine Rollen lesen, aber spielen konnte er seine Helden, daß das Theater in allen Fugen krachte von der Begeisterung des Publikums.“ Offenbar meint er sich selber. Denn an einer anderen Stelle schildert er, wie er den Applaus des Publikums entfesselte, wenn er so in einer gewissen Haltung vor die Rampe trat. „Du weißt jedenfalls nicht, was das ist: Applaus. Das ist wie Branntwein, Bruder!“ Jetzt ist das freilich vorbei; sogar sein Gedächtnis hat durch den Trunk derartig gelitten, daß er sich nicht einmal mehr an die Gedichte zu erinnern vermag, die er früher unter so frenetischem Applaus vortrug. Der Arzt im Hospital hat ihn neulich untersucht, und der Schauspieler liebt es, den ärztlichen Ausspruch immer wieder zu zitieren. Mit demselben Stolz, mit dem er von seinen ehemaligen Bühnenerfolgen spricht, sagt er auch: „Mein Organismus ist durch und durch mit Alkohol vergiftet.“ Nur eines nagt an ihm: Niemand kennt seinen Namen mehr. Für seine Genossen im Nachtasyl ist er einfach „der Schauspieler“. Und er schüttet der guten Natascha sein Herz aus: „Weißt du auch, wie ich mit meinem Bühnennamen heiße? Swertschkow-Sawolschski heiß' ich. Kein Mensch weiß das hier. Hier bin ich namenlos. Begreifst du wohl, wie kränkend das ist: seinen Namen zu verlieren? Selbst Hunde haben ihre Namen.“ An diesem Abend stirbt Anna, die Frau des Schlossers Kleschtsch. Der Schauspieler kommt betrunken aus der Schänke zurück. Den ganzen Abend hat er vergeblich versucht, sich auf eines der Gedichte zu besinnen, die er früher vorzutragen pflegte. Endlich hat er es gefunden. Er steigt auf den Tisch, und, indem er nach vorwärts und rückwärts schwankt, deklamiert er einige Verse — großartige Verse von „Sonne“ und „Weltenraum“. Niemand hört ihn. Die Tote in ihrem Bette ist sein einziges Publikum. Er steigt vom Tisch, tritt zum Bette, sieht, daß die Frau

gestorben ist, und nickt bedeutungsvoll mit dem Kopfe: „Auch sie ist jetzt namenlos".

In das jammervolle Dasein dieser Leute also tritt als Tröster Luka, der Pilger. Der Trost, den er bringt, ist nicht gerade stets die Wahrheit. „Die Wahrheit," meint er, „ist nicht immer gut für den Menschen — nicht immer heilst du die Seele mit der Wahrheit." Und da es ihm ausschließlich darauf ankommt, die Seele zu heilen, — und da eine sanfte, trostreiche Lüge den Schmerz mancher inneren Wunde zu lindern vermag, den die zumeist so harte und trostlose Wahrheit nur verstärken würde, so lügt er oft, um zu trösten. Vor allem aber hütet er sich, jene Lüge zu zerstören, an welche die Menschen glauben und deren sie bedürfen, um zu leben. Darum, wenn Nastja, die Dirne, von ihrer Liebe mit dem vornehmen Studenten erzählt, und wenn die anderen sie verhöhnen, sagt er zu ihr: „Ich glaube dir, du hast recht, und nicht jene da. Wenn du's selber glaubst, dann hattest du eben eine solche echte Liebe." Überhaupt hat dieser Greis auf die ewige Frage: „Was ist Wahrheit?" eine eigene Antwort gefunden. „Wahrheit," meint er, „ist, was wir glauben." Die moderne Welt denkt anders; sie sagt: „Wahrheit ist, was wir wissen." Die moderne Welt sucht die Wahrheit mit dem Verstande; Luka, der Pilger, der vom Verstande nicht viel zu halten scheint, sucht sie vor allem mit dem Herzen. Wer von beiden recht hat, weiß nur derjenige, der die absolute Wahrheit kennt; und der Mensch, der sie kennt, ist noch nicht geboren. Jedenfalls gibt es Rätsel, die der Verstand durch die Wahrheit nicht zu lösen vermag; die Lösung dieser Rätsel, die der Glaube bringt, ist möglicherweise auch nicht die Wahrheit, aber es ist eben wenigstens eine Lösung. Und denen, die glauben können, die Ruhe und Befriedigung im Glauben finden, — wie darf man ihnen bestreiten, daß die Lösung, an die sie glauben, die Wahrheit ist? Das ist

wohl die Bedeutung des tiefsinnigen Ausspruches, den Luka tut, als Pepel, der Dieb, ihn fragt: „Hör' mal, Alter, gibt's einen Gott?" Der Pilger erwidert: „Wenn du an ihn glaubst, gibt's einen; glaubst du nicht, dann gibt's keinen. Woran du glaubst, das gibt's eben."

Indem er auf ihre kindischen Träumereien eingeht, findet Luka den Weg zum Herzen Nastjas, der Dirne; und aus Dank für diese Güte möchte sie schließlich selbst besser werden. „Warum leb' ich hier eigentlich?" ruft sie den Gefährten in der Herberge zu. „Ich will fort von hier — irgend wohin will ich gehen — bis ans Ende der Welt." — „Ohne Schuhe, Lady?" höhnt ihr Zuhälter, der Baron. — „Ganz nackt meinetwegen! Auf allen Vieren will ich kriechen!" Aber sie geht natürlich doch nicht ans Ende der Welt, sondern sie bleibt im Nachtasyl.

Der Anna, der Frau des Schlossers Kleschtsch, hilft Luka sterben. Er spricht ihr mit sanften Worten zu: „Du wirst nun sterben, siehst du, — und dann hast du Ruhe. Brauchst dann vor nichts mehr Angst zu haben, vor gar nichts. So still wird's sein, so friedlich, — und du liegst ganz ruhig da, der Tod besänftigt alles. Er meint's gut mit uns. Der Tod, sag' ich dir, ist für uns wie eine Mutter für ihre kleinen Kinder." Anna hört ihm zu und glaubt ihm. Und doch kann sie sich nicht recht auf die große Ruhe freuen, die kommen soll. Besser leiden, aber leben, als tot sein und ruhen. Daher meint sie: „Wenn's dort drüben keine Qual mehr gibt, könnt' ich am Ende hier noch ein wenig dulden."

Auf Wassjka Pepel, den Dieb, wirkt Luka durch seine Neigung zu der wackeren Natascha, der Schwester der Wirtin, ein. Er spricht ihm von Sibirien. Das ist ein neues Land, in dem junge, kräftige Arme gebraucht werden. Dorthin soll Wassjka gehen und Natascha mitnehmen. Der Natascha aber rät der Alte, es mit Wassjka zu versuchen. „Nimm ihn, meine Tochter,

nimm ihn. Er ist ein herzensguter Junge. Mußt ihn nur öfter daran erinnern, daß er gut ist." Der Bursche und das Mädchen werden einig; aber gerade das führt die dramatische Katastrophe herbei. Wassilissa, die Wirtin, hat gelauscht; und nun prügeln sie und ihr Mann die arme Natascha noch grausamer als je zuvor. Man will ihnen das Opfer aus den Händen reißen. Es entsteht ein allgemeines Handgemenge. Plötzlich bricht Wassjka Pepel, der herbeigeholt worden ist, durch den Haufen, stürzt sich auf Kostylew, den Wirt, und schlägt ihn tot. Wassjka Pepel wird ins Gefängnis abgeführt, Natascha wird ins Krankenhaus gebracht, aus dem sie später spurlos verschwindet; und die junge Liebe ist zu Ende, nachdem sie kaum begonnen.

Selbst des Schauspielers versucht Luka sich anzunehmen. Er erzählt ihm, daß es in irgend einer Stadt — einer Stadt mit merkwürdigem Namen, den er vergessen hat, — eine Heilanstalt für Trunkenbolde gibt. „Man hat erkannt, siehst du, daß ein Trunkenbold auch ein Mensch ist, und man ist sogar froh, wenn einer kommt und sich kurieren lassen will." Der Schauspieler wird nachdenklich, da er hört, daß es die Möglichkeit eines neuen Lebens auch noch für denjenigen gibt, der durch Alkohol vergiftet ist. Und die Heilanstalt für Trunkenbolde will ihm nicht mehr aus dem Kopfe. „Eine ausgezeichnete Heilanstalt," phantasiert er im Rausch. „Alles Marmor — marmorner Fußboden! Licht . . . Sauberkeit . . . Kost — alles umsonst. Ich werde sie finden, die Stadt mit der Heilanstalt, und ein neues Leben beginnen. Ich bin auf dem Wege zur Wiedergeburt — wie König Lear sagt." Aber der Weg zur Wiedergeburt, zur Heilanstalt mit dem marmornen Fußboden, ist weit, und der Schauspieler findet ein eigenes Mittel, um ihn abzukürzen. Eines Nachts, während die anderen um den Tisch sitzen und trinken und singen, springt er auf, gießt sich mit zitternder Hand ein Glas Branntwein ein, ruft: „Jetzt gehe

ich!“ und stürzt hinaus. Die anderen singen weiter. Plötzlich kommt jemand herein und schreit: „Draußen hat sich der Schauspieler erhängt!“ Der Gesang bricht jäh ab, und einer aus der Tafelrunde brummt ärgerlich: „Muß uns der das Lied verderben — der Narr!“

„Monna Vanna.“

Von Maurice Maeterlinck.

Aus dem Schatze von ſchönen und bedeutenden Ausſprüchen, der in dieſem Drama angeſammelt iſt, glänzen wie ein Edelgeſtein von beſonderem Feuer folgende Worte hervor, welche der alte Marco Colonna zu ſeinem Sohne Guido ſpricht: „Glaube mir, nichts hat ſo hohen Wert, als die Rettung eines Lebens, und alle Tugenden, alle Ideale der Menſchen, alles, mag man es Ehre, Treue oder anders nennen, iſt nur ein Kinderſpiel, damit verglichen.“ Dieſe Worte enthalten die Seele des Stückes. Oder vielmehr: zugleich mit den Perſonen geraten in dem Drama die Ideen in Konflikt. Tauſende von Menſchenleben können gerettet werden um den Preis der Treue einer Frau. Und es fragt ſich: Soll ſie ihre Keuſchheit unbefleckt erhalten und ſollen darum Tauſende zu Grunde gehen? Oder ſoll ſie in einer, in einer einzigen Liebesnacht ihre Ehre preisgeben und ſollen dadurch Tauſende vor dem Tode bewahrt werden? Mit einem dramatiſchen Wurf von ſeltener Kühnheit iſt die Frage ſo geſtellt zwiſchen der Tugend und dem Leben. Der Dichter hat den Mut, ſich in dieſem Zwieſtreit gegen die Tugend zu erklären. Durch den Mund eines Greiſes läßt er als den Abſchluß aller irdiſchen Erkenntnis verkünden, daß das allein von Belang iſt: zu leben, zu leben um jeden Preis. Treue, Ehre, alle Ideale der Menſchheit haben lediglich eine

Gedanken-Existenz. Nur das Leben ist wirklich; und weil es das einzige wirkliche Gut ist, ist es auch der Güter höchstes. Die Tugend ist herrlich; aber weit, weit herrlicher als die Tugend ist das Leben. Was die Weisheit des Greises erkannt hat, fühlt das junge Frauenherz der Monna Vanna. Nicht um sich selbst, sondern um die dreißigtausend Bürger der Stadt Pisa zu retten, gibt sie sich für eine Nacht der Schande preis. Prinzivalli, der Befehlshaber der Belagerer, hat versprochen, daß er der Stadt, die hungert und keine Waffen mehr hat, Lebensmittel und Munition senden wird, wenn Monna Vanna, nur mit ihrem Mantel bekleidet, auf eine Nacht zu ihm ins Lager kommt. Und Monna Vanna geht zu Prinzivalli hinaus, bekleidet nur mit ihrem Mantel.

Andere Dichter hätten den Konflikt wahrscheinlich heroisch gelöst. Sie hätten der Monna Vanna einen Dolch in die Hand gegeben, einen schönen Tragödiendolch, mit dem sie zuerst den Prinzivalli und dann sich selbst erstochen hätte. Maeterlinck zeigt sich gerade darin als ein moderner Dichter, daß er sich so skeptisch gegen den Heroismus verhält. Wenn uns all das Denken und Forschen unserer Zeit eines gelehrt hat, so ist es eben jene Erkenntnis vom Wert des Lebens, welche der alte Colonna in so eindrucksvollen Worten ausspricht. Ob wir auf ein anderes Leben rechnen dürfen, wissen wir nicht; darum ist es wichtig, einstweilen dasjenige in Ehren zu halten, das wir haben; und der Tod ist das Schlimmste aller Übel, weil er uns unseren einzigen sicheren Besitz nimmt. Deshalb ist der Heroismus, der überhaupt geneigt ist, den Mund ein wenig voll zu nehmen, besonders phrasenhaft, wenn er den Tod rühmt. „Für seine Ehre zu sterben, ist ein schöner Tod." Nein, es ist kein schöner Tod, weil es überhaupt — niemals und unter gar keinen Umständen — einen Tod gibt, der schön ist. Und der alte Colonna hat tausendmal recht, wenn er sagt: „Ich finde, daß es nicht

weise ist, den Tod, den scheußlichen und kalten Tod mit seinem ewigen Schweigen, irgend einem physischen oder moralischen Leid vorzuziehen, das ihn verzögern kann."

Trotzdem ist die Tat der Monna Vanna ohne Zweifel eine heroische. Muß denn immer gestorben sein? Ist der Tod überhaupt eine Lösung für menschliche Fragen? Und ist die Frau, die sich selbst der Schande überliefert, um Tausende zu retten, nicht eine Heldin? Marco Colonna sagt: „Die heldenhafteste Tat ist diejenige, die am peinlichsten zu tun ist; und der Tod ist oft weniger hart als das Leben." Das ist vielleicht das Schönste an diesem Drama, daß aus ihm immer wieder eine starke Mahnung zum Leben heraustönt; und seine Bedeutung liegt unter anderm darin, daß es eine neue Art von Heroismus auf die Bühne bringt, — einen modernen Heroismus, der den Tod verabscheut und das Schwerste auf sich nimmt dem Leben zuliebe. . . .

Guido Colonna, der Kommandant der Besatzung von Pisa, hält Kriegsrat mit seinen Leutnants Borso und Torello. Da ist freilich nicht mehr viel zu beraten. Die Stadt hat drei Monate lang eine furchtbare Belagerung ausgehalten. Die Lebensmittel gehen zur Neige, die Munition ist verschossen. Die Kanonen der Florentiner, welche Pisa belagern, haben eine gewaltige Bresche in die Mauer geschossen. Der Feind kann einziehen, sobald es ihm belieben wird. Das wird ein schreckliches Schlachten werden; denn Prinzivalli, der die Belagerungsarmee befehligt, gilt für den grausamsten aller florentinischen Söldnerführer, und Florenz hat gerade ihn gesandt, weil Pisa, das der florentinischen Herrschaft immer noch Trotz bietet, so niedergeworfen werden soll, daß an keine Wiedererhebung mehr zu denken ist. Selbst das Leben der Unterhändler scheint Prinzivalli nicht zu schonen. Guido Colonna hat seinen eigenen Vater Marco abgesandt; aber der ehrwürdige Greis ist nicht

zurückgekehrt. Es bleibt also keine Hoffnung mehr, und Guido Colonna befiehlt, dem Volke die Wahrheit zu verkünden und zum Verzweiflungskampfe zu rüsten. Da öffnet sich die Tür, und es erscheint Marco Colonna.

Vater und Sohn sinken sich in die Arme. „Ich bringe gute Kunde," sagt der alte Colonna. „Die Feinde sind keine Barbaren, und Prinzivalli ist bereit, uns selbst Hülfe zu senden, wenn ihm ein Wunsch erfüllt wird, der höchste Wunsch seines Lebens." — „Welcher Wunsch?" — „Florenz hat beschlossen, uns zu vernichten. Befehl ist gegeben, die Stadt nach ihrer Einnahme den Söldnerscharen auszuliefern. In Mord, Plünderung und Schändung wird Pisa untergehen. Zugleich aber weiß Prinzivalli durch aufgefangene Briefe, daß auch sein Los besiegelt ist. Die Republik fürchtet ihn. Er hat sich lästig gemacht, weil er zu viel gesiegt hat. Die Florentiner Signoria wird dafür sorgen, daß die Eroberung von Pisa seine letzte Kriegstat ist. Darum ist er entschlossen, Pisa zu retten. Ein Zug von dreihundert Wagen mit Munition und Lebensmitteln steht in seinem Lager bereit und wird nach der Stadt aufbrechen, sobald die Bedingung erfüllt ist." — „Was verlangt Prinzivalli?" — „Diese dreihundert Wagen — ich habe sie selbst gesehen — werden in die Stadt einziehen, wenn du dafür auf eine einzige Nacht nur die Frau, die Prinzivalli liebt, in sein Lager sendest. Aber zum Zeichen des Sieges und der Hingabe muß sie allein kommen und nur mit ihrem Mantel bekleidet." — „Wer ist diese Frau?" — „Deine eigene — Monna Vanna."

Mit dieser Szene setzt wie in vollen Tönen das Stück ein. Die Sprache ist warm, edel in der Form und hat den großen Schwung französischer Rhetorik. Allerdings ist es eine Sprechszene, und der ganze Akt ist hauptsächlich ein Sprechakt. Überhaupt wird in dem Stück weit mehr gesprochen als gehandelt. In der Renaissancezeit, die das Drama angeblich schildert

(es schildert sie nicht), haben die Leute jedenfalls auch über ihre Taten reflektiert, allein gewiß mehr nach deren Vollbringung als vorher. Denn die Menschen jener Epoche waren, wie man weiß, ein energisches, ein tatenfrohes Geschlecht. Das Stück jedoch kennzeichnet sich schon dadurch, daß seine Helden fortwährend Reflexion an Stelle der Handlung setzen, als ein modernes Stück, das nur der pittoresken Wirkung halber das Kostüm der Renaissance angelegt hat. Denn das ist spezifisch zeitgenössisch, daß man über das, was man tun will, so lange nachdenkt, bis man es nicht mehr tut. Die Personen des Maeterlinckschen Dramas gehen alle herum und sagen: „Ich könnte, wenn ich nur wollte!" Jawohl, sie könnten schon; aber sie wollen nicht.

„Monna Vanna, deine Frau!" Guido Colonna bäumt sich auf in wildem Zorne; und da der Alte ihm zuspricht, ihn mahnt, sich in das Unvermeidliche zu fügen und durch Aufopferung seines Lebensglücks ein ganzes Volk zu retten, dessen Wohl ihm anvertraut ist, überschüttet er mit heißen Worten des Hasses auch den eigenen Vater. Dann befiehlt er seinen Leutnants, ihn in den Kerker zu werfen. So wird wenigstens niemand erfahren, was ein Vater seinem Sohne zugemutet! „Zu spät!" sagt der Alte. „Mein Geheimnis ist nicht mehr mein eigen." — „Was soll das heißen?" — „Das soll heißen, daß in diesem Augenblick die Signoria von Pisa über den Vorschlag Prinzivalli's berät. Bevor ich zu dir kam, habe ich den Häuptern der Stadt über den Erfolg meiner Sendung berichtet. Das Volk hat ein Recht, mitzusprechen in einer Frage, die über sein Schicksal entscheidet. Aber sei unbesorgt! Die Häupter der Stadt werden keinen Zwang gegen Monna Vanna üben. Sie haben sie rufen lassen, um ihr mitzuteilen, daß sie frei ist, zu tun, was sie will, und daß das Los der Stadt in ihre Hände gelegt wird."

Die Tür öffnet sich, und Monna Vanna erscheint. Guido eilt ihr entgegen, zieht sie an sein Herz. Sie wird ihn endlich aus seiner Seelenqual befreien. „Du wirst die Entscheidung fällen. Ich weiß, wie sie ausfallen wird. Sag' dem Alten da selbst deine Antwort!" Und Monna Vanna spricht: „Lieber Vater, ich werde heute abend zu Prinzivalli gehen!" Der Alte küßt sie auf die Stirne: „Liebe Tochter, ich wußte es!" Guido greift nach seinem Schwert und will sie töten. Doch er tötet sie nicht und läßt sie ziehen.

So endet wirkungsvoll der erste Akt. Merkwürdig ist, daß man bei aller dramatischen Kunst, bei aller Pracht der Diktion im Innern doch ziemlich kühl bleibt. Man wird vor Allem während dieses Aktes und während der folgenden den Eindruck des Künstlichen nicht los. Das alles ist glänzend gemacht; aber man spürt, daß es gemacht ist. Überhaupt hat der Heroismus immer etwas Erzwungenes, namentlich bei einer Frau. Das Weibliche ist sanft und weich, und darum ist der Heroismus eigentlich nichts Weibliches. Eine heroische Frau ist bewunderungswürdig, aber immer auch ein wenig unwahr, und darum immer auch ein wenig antipathisch. Diese Monna Vanna gibt sich dem feindlichen Feldherrn hin, um die Stadt zu retten. Eine herrliche Tat! Allein die Frauen, die Städte retten, liegen uns im allgemeinen doch ziemlich fern.

Freilich, wie schon erwähnt, der alte Marco Colonna erläutert diesen Heroismus und bringt ihn uns näher. Der Greis ist wohl die schönste Gestalt des Dramas, vor allem ganz in der Art, in der bisherigen Art von Maeterlinck. Denn Maeterlinck hat seine Art gewandelt. Jahrelang hat er nach einem neuen künstlerischen Wege gesucht. Darum ist er forschend an den Grenzen des Lebens entlang gegangen. Aber das Resultat war, wie es nicht anders sein konnte: Die Dichtungen Maeterlincks deuteten in geheimnisvollem Tone an, daß es Geheimnisse gibt.

Auch die Kunst muß innehalten, wo der Pfad sich ins Dunkel verliert. Mag es immerhin der Kunst gegeben sein, an das Unbekannte näher heranzukommen als die Wissenschaft, das Unerklärliche, wenn auch nicht zu erklären, so doch wenigstens zu erfassen, weil das Gefühl ja stets weiter dringt als der Verstand, — die Nacht, in welche die Tore des Irdischen hinausführen, kann auch sie nicht erleuchten, und es kommt nichts heraus als ein unsicheres Tasten, wenn sie danach strebt, in jene Welt vorzudringen, von der wir nichts wissen, die manchmal vielleicht in dumpfen Ahnungen uns aufdämmert und die möglicherweise nirgends als in diesen Ahnungen existiert.

In Maeterlincks früheren Dramen spielt diese tastende Kunst eine große Rolle. Es ist nicht zu leugnen, daß es eine Kunst von ausgeprägter Eigenart und von mystischem Reiz ist. Da die andere Welt nur in unseren Ahnungen lebt, kann auch der Dichter, wenn er die andere Welt in sein Drama hineinbeziehen will, nur Ahnungen auf die Bühne bringen. Von solchen Ahnungen, von Todesahnungen namentlich, sind einige Dramen Maeterlincks erfüllt, und es ist in ihnen tatsächlich manchmal das Wehen eines Schauers zu spüren, der zu kommen scheint aus dem „unentdeckten" Land, von deß Bezirk kein Wandrer wiederkehrt.

Diese Ahnungen also sind das Kunstmittel, mit dem Maeterlinck in seinen früheren Werken eigenartige und starke Wirkungen hervorbringt. Aber die Wirkungen, immer und immer wieder angewendet, nutzen sich ab. Diese Saite gibt nur einen einzigen Klang, der eintönig wird, wenn man ihn stets von neuem anschlägt. Am Ende zeigt es sich auch, daß Ahnungen doch gar zu wesenlos sind, um auf die Dauer den Stoff ausmachen zu können für den Inhalt dichterischer Werke. Auf diese Weise wird der Dichter allmählich inne, daß das Suchen an den Grenzen des Daseins nicht sehr ergiebig ist. Eigentlich

2711064

ist es ein Greifen nach Schatten; und es ist keine Erweiterung des Gesichtskreises, nach einer anderen Welt hinüberzublicken, die man nicht sehen kann. So regt sich in dem Dichter das Bedürfnis, ein Gebiet zu behandeln, das er in voller Klarheit vor Augen hat, und statt eines transzendentalen Stimmungsgewebes einen Stoff, einen soliden Stoff zu bearbeiten, der sich fest mit den Händen packen läßt. Kurzum, der Dichter wendet sich von jener Welt zu dieser. Das Suchen nach neuen Wegen der Kunst endet mit dem Einlenken in die alten Pfade. Und auch diese Pfade können zu Neuem führen. Es ist nicht nötig, nach der Entdeckung unbekannter Stoffgebiete zu streben und in diesem Streben sogar bis zu den Mysterien des Jenseits vorzudringen. Im Diesseits ist Raum genug für den Künstler. Er braucht überhaupt nicht außerhalb, nicht in den Stoffen das Neue zu suchen, weil er es bereits in sich trägt, weil er selbst das Neue ist, er, der Künstler. Er braucht nicht sich jenseits des Lebens um die Erschließung einer neuen Welt für die Kunst zu bemühen, weil sich mit jeder künstlerischen Individualität bereits eine neue Welt für die Kunst erschließt. Wer demnach in der Kunst Neues bringen will, möge sich als Individualität bewähren; und als solche bewährt sich, wer Werke von künstlerischer Qualität zustande bringt. Jeder Künstler, der seine Kunst versteht, ist also zugleich ein Neuerer. Wenn daher ein Dramatiker das Bedürfnis fühlt, etwas Originelles zu leisten, so braucht er nur ein gutes Theaterstück zu schreiben.

„Monna Vanna" ist einfach ein gutes Theaterstück, und es ist unter Maeterlincks Werken gewiß nicht das schlechteste. Enttäuscht sind von diesem, ganz aus irdischem Stoff gekneteten Stücke nur diejenigen Anhänger Maeterlincks, die in der Tat von ihm erwartet zu haben scheinen, daß er seine Dramen immer weiter in die Sphäre des Geheimnisvollen vorschieben und der Schöpfer einer Art übersinnlicher Dramatik werden

werde. Für diese Anhänger bedeutet „Monna Vanna" den Sturz aus einer dichterischen Höhe, die Maeterlinck, ihrer Ansicht nach, in einigen der verstiegensten unter seinen symbolistischen Dramen erklommen hatte. Gerade diese Dramen zeigen, wie recht Maeterlinck gehabt hat, den Weg, den er eingeschlagen hatte, nicht weiter zu verfolgen. Um das Unvorstellbare vorzustellen, hat er in ihnen versucht, die Grenzen der dramatischen Technik zu erweitern; der Versuch hat jedoch nur wieder einmal gezeigt, wie unverrückbar diese Grenzen sind. Daran scheitert die Dramatik des Jenseits, die Maeterlinck hätte schaffen sollen. Es ist zwar möglich, daß es ein Leben jenseits des Lebens gibt; aber sicher ist, daß es kein Theater gibt jenseits des Theaters.

Das Einzige, das in „Monna Vanna" an die vergangene Schaffensperiode Maeterlincks erinnert, ist, wie erwähnt, die Figur des Marco Colonna. Dieser Alte, der den Greisen von geheimnisvoller Weisheit gleicht, die Maeterlinck früher zu schildern liebte, fügt sich erstaunlich gut in die neue Umgebung ein. Er paßt nicht nur in das Stück, er vertieft es sogar. Er sucht für die Vorgänge des Dramas, die sonst manchmal als ein etwas äußerliches Theaterspiel erscheinen würden, die innersten Gründe auf. Er redet im bedeutsamen Tone eines Sehers; und es ist, als erblicke er Menschen und Dinge in einem helleren Lichte, für das seine Augen allein empfänglich sind, und als sei ihm die Gabe verliehen, Worte zu finden für manches, das wir gefühlt haben, ohne es sagen zu können.

Doch auch der alte Marco kann uns für Monna Vanna nicht recht erwärmen, so tiefsinnig er über sie spricht. Wie erklärt es sich nur, daß Guido Colonnas schöne Frau und ihre große Tat unser Herz so wenig bewegen? Vielleicht kommt es ganz einfach daher, daß Monna Vannas Tat, genau besehen, nicht so groß ist, wie der Dichter behauptet, oder daß

wir wenigstens ihre Größe nicht genügend empfinden. Aber ist sie nicht eine keusche Frau, die ihre Keuschheit, eine liebende Gattin, die ihre Liebe opfert? Die Keuschheit wollen wir glauben, obwohl sie ihre Einwilligung, dem Manne, der sie begehrt, sich hinzugeben, vom Standpunkte einer keuschen Frau ein wenig zu rasch gewährt. Eine liebende Gattin ist sie sicher nicht. Oder wenn die eheliche Liebe vorhanden ist, so ist sie jedenfalls nicht so stark, daß Monna Vanna große Mühe hat, sie zu überwinden. Und später erfahren wir auch, daß Guido viel älter ist als seine junge Gemahlin, und daß die beiden so eine Art Konvenienz-Ehe geschlossen haben. Aus diesem Grunde scheint es, daß in der sonst so sorgfältigen Motivierung der dramatischen Vorgänge hier eine Lücke ist: denn wir bekommen nicht den Eindruck, daß es der Monna Vanna besonders schwer fällt, zu tun, was sie tut. Und groß, moralisch groß sind doch lediglich die schweren Taten. Ein Held ist nur, wer sich überwindet. Monna Vanna sinkt an die Brust ihres Gatten; nachdem sie auf diese Weise ihren ehelichen Gefühlen Genüge getan hat, geht sie von dannen, um an die Brust des Andern zu sinken. „Es ist meine Pflicht," sagt sie. Schön! Und darin, daß sie so zu handeln für ihre Pflicht hält, besteht das Drama. Folglich kann man dem Dichter doch wieder keine Lücke in der Motivierung vorwerfen. Denn wenn Monna Vanna ihren Gatten lieben würde — nicht bloß so in der gewissen ehelich-offiziellen Weise, sondern wenn sie ihn lieben würde, wie man eben liebt, — dann würde das Drama nicht möglich sein. Es würde nicht möglich sein aus dem einfachen Grunde, weil Monna Vanna nicht zu Prinzivalli gehen würde. Und die Pflichten gegen Stadt und Volk? Pflichten, und wenn sie die stärksten wären, sind immer noch nicht so stark wie die Liebe. Daher sind im allgemeinen die großen Pflichterfüller gerade diejenigen, denen die Liebe versagt ist. Liebe macht gleichgültig gegen alles,

was nicht sie selbst betrifft. Wenn Monna Vanna für Guido entflammt wäre, würde sie sich keinen Augenblick mehr um Pisa kümmern. Denn es unterliegt keinem Zweifel, daß einer Frau der Mann ihres Herzens viel wichtiger ist als dreißigtausend Pisaner, selbst wenn sie hungern.

Man darf annehmen, daß bei der Ausgestaltung keiner Figur des Dramas der Dichter so große Schwierigkeiten gefunden hat, wie bei der des Guido Colonna. Ein Ehemann muß zugeben, daß seine Frau die Geliebte eines Andern wird. Vorher kommt sie noch zu ihm, gleichsam um seinen Segen zu erbitten. Am nächsten Morgen kehrt sie harmlos zurück. „So, da bin ich wieder." Die Situation ist unerhört. Kein Ehemann der Welt darf sich das gefallen lassen. Und Guido Colonna muß seine Frau töten, entweder im ersten Akte, bevor sie geht, oder im dritten, wenn sie wiederkehrt. Man erinnere sich überdies, daß das Drama in der Renaissancezeit spielt, wo man nicht gewohnt war, sich Reserve aufzuerlegen, sobald man sich in der Lage befand, eine schwierige Frage durch einen Dolchstoß lösen zu können. Wenn nun aber Guido Colonna die Monna Vanna im ersten Akte tötet, so gibt es kein Drama, und im dritten Akte wieder tötet er sie deshalb nicht, weil Maeterlinck es vermeiden will, mit Hilfe der Gewaltsamkeit einen Dramenschluß herbeizuführen. Es ist ein alter Brauch der Dramatiker, die Personen umzubringen, mit denen sie nichts mehr anzufangen wissen. Der Mord erleichtert die dritten Akte. Maeterlinck jedoch hat einen dritten Akt haben wollen, in dem die Leute lebendig bleiben. Das war schwer; doch es ist ihm meisterhaft gelungen. Nur die Figur des Guido Colonna hat darunter auch gelitten. Da Guido nicht töten darf, muß er sich fortwährend anstellen, als wolle er töten. Er droht unablässig und führt keine Drohung aus. Das macht einen unglückseligen Eindruck. Der Dichter hat den Guido Colonna, obwohl er gerade auf ihn all seine reiche

Kunst verwendet hat, nicht davor bewahren können, ein wenig komisch zu wirken. Denn wenn schon jeder betrogene Ehemann lächerlich ist, so ist ganz besonders lächerlich derjenige, dem seine Frau erklärt, sie müsse ihn betrügen, zum Wohle der Menschheit. Und er ist dreifach lächerlich, wenn er fortwährend herumläuft, nach seinem Degen greift und ruft: „Seht ihr diesen Degen? Wenn ich ihn ziehen würde, so würdet ihr Furchtbares erleben. Jedoch ich ziehe ihn nicht."

Der zweite Akt bringt die große Szene zwischen Monna Vanna und Prinzivalli. In das Zelt des feindlichen Führers, der sie erwartet, nachdem auf dem Campanile von Pisa das verabredete Fackelzeichen aufgeflammt ist, tritt Monna Vanna, allein und nur mit ihrem Mantel bekleidet. Es gibt in der dramatischen Literatur eine ähnliche Situation, die berühmt ist: die zwischen Richard und Anna im ersten Akte von Shakespeares „Richard III." Dort wie hier ist es dasselbe Problem: Eine Frau trifft mit dem Manne zusammen, den sie verabscheut, und im Verlauf einer einzigen Szene lernt sie ihn lieben. Freilich, die Aufgabe, die Maeterlinck zu lösen hatte, war etwas leichter, als diejenige Shakespeares war, der den Mann in die Arme der Frau führt über einen Blutstrom hinweg, der zwischen ihnen fließt. Prinzivalli hat nicht gemordet; und dann ist auch noch die Frage, ob Monna Vanna ihn gar so sehr verabscheut. Gewiß, er hat ihr Ungeheures zugemutet. Aber sie muß sich auch sagen, daß dieser Feldherr eine schon eroberte Stadt, daß er seine Ehre, seinen Ruhm, sein ganzes Leben preisgibt, um sie nur eine einzige Nacht zu besitzen. Nehmen wir also wenigstens an, daß Monna Vanna, als sie zu Prinzivalli ins Lager ging, von Haß erfüllt — und zugleich neugierig war, ihn kennen zu lernen. Sie findet nun einen stattlichen jungen Krieger, der sie mit zarten Worten empfängt, der sie nicht berührt, der sich begnügt mit dem Glück ihrer Nähe und der ihr erzählt, wie er, als sie

beide noch halbe Kinder waren, sie in Venedig gekannt hat und wie sie seitdem der große Gedanke, die große Leidenschaft seines Lebens gewesen ist. Monna Vanna sieht sich also einem Manne gegenüber, der an ihr gefrevelt hat, weil er sie liebt. Und wo ist die Frau, die eine Liebe zu ihr, mag sie noch so ungestüm sich äußern, unentschuldbar fände? (Vielleicht wächst sogar mit der Größe des Ungestüms die Geneigtheit zur Entschuldigung.) Wo ist die Frau, die nicht bereit wäre, dem Manne, der sie liebt, zu verzeihen, auch wenn er an ihr gefrevelt hat?

So wird Prinzivalli der Monna Vanna zuerst dadurch näher gebracht, daß sie ihm verzeiht. Es ist nämlich eine der seltsamsten Eigenschaften des Menschenherzens, daß es eine gewisse Zärtlichkeit empfindet für diejenigen, denen es hat vergeben müssen. Prinzivallis Liebe tut dann das Übrige. Denn alle raffinierten Künste der Galanterie wirken nicht so sehr wie eine tiefe und starke Neigung. Das sicherste Mittel, eine Frau zu erobern, ist doch immer, daß man sie über alle Maßen liebt.

Mit wundervoller Feinheit sind in der Szene zwischen Monna Vanna und Prinzivalli die Stimmungen, die seelischen Übergänge geschildert. Und doch ist diese köstliche Szene nur dadurch möglich geworden, daß der Dichter in bezug auf eine Hauptfigur seines Stückes sich selbst widerspricht. Das ganze Drama beruht auf der Voraussetzung, daß Prinzivalli ein furchtbarer Kriegsmann ist. Wie wäre Pisa sonst in Gefahr, vernichtet zu werden? Wie brauchte sonst Monna Vanna sich zu der verzweifelten Rettungstat zu entschließen? Der schreckliche Condottiere tritt auf, und es zeigt sich, daß er ein weicher Mensch, ein verliebter Träumer ist. Vor einem solchen Feinde braucht Pisa nicht zu zittern. Mit Sentimentalität zerstört man keine Städte. Dieser Mann, den sein Zartgefühl verhindert, eine geliebte Frau in die Arme zu schließen, die sich ihm hingibt, wird sicherlich auch nicht so taktlos sein, durch eine Bresche in

eine wehrlose Stadt einzudringen. Es fragt sich nur, weshalb er sich gar so wild gebärdet? Warum mußte Monna Vanna zu ihm kommen, „nur mit ihrem Mantel bekleidet?“ Es lohnt wirklich nicht der Mühe, so Unerhörtes von einer Frau zu verlangen, um ihr dann, wenn sie kommt, wie es verlangt wurde, zu sagen: „Ach bitte, nehmen Sie doch Platz!“ Und: „Entschuldigen Sie, daß ich Sie bemüht habe!“

Aus seinem Liebesrausch wird Prinzivalli jäh aufgerüttelt. Sein Verrat ist entdeckt; er muß flüchten. Monna Vanna führt ihn mit sich nach Pisa — in das gerettete Pisa, das nach dem Einzuge der dreihundert Wagen in Freudenfeuern strahlt. Noch ist Monna Vanna sich selbst nicht recht bewußt, daß sie Prinzivallis Gefühle erwidert. Sie tritt vor Guido Colonna hin: „Rein kehre ich zu dir zurück.“ — „Du lügst!“ schreit der Gatte. Das vervollständigt das Bild dieses Ehemannes, der sich mit dem Gedanken, daß er betrogen worden ist, so vertraut gemacht hat, daß er jetzt förmlich beleidigt ist, weil ihm zugemutet wird, zu glauben, er sei nicht betrogen worden. Monna Vanna sieht, daß alle ihre Beteuerungen, ihre Schwüre kein Gehör finden; sie erkennt, daß sie das Leben Prinzivalli's in Gefahr bringt, wenn sie bei der Wahrheit bleibt, die für Lüge gehalten wird; und mit einem raschen Entschlusse gewinnt sie es über sich, die Lüge zu sagen, die man allein als Wahrheit gelten lassen will. „Jawohl,“ ruft sie, „er hat mich geschändet!“ In diesem Augenblicke aber flammt zugleich mit dem Haß und der Verachtung gegen denjenigen, der sie zu lügen zwingt, die Liebe auf für denjenigen, um dessentwillen sie lügen muß. Das erzählt, mit überraschenden Wendungen, in prachtvoller Steigerung, der letzte Akt. Mit der Andeutung, daß Monna Vanna den Prinzivalli, den Guido Colonna in den Kerker werfen läßt, heimlich befreien und daß sie mit ihm fliehen wird, schließt das Stück.

„Monna Vanna“ bildet nicht nur eine Enttäuschung für

gewisse Anhänger Maeterlincks, die, wie erwähnt, erwarteten, er werde neue Sphären zwischen Himmel und Erde für das Drama entdecken. Auch sonst denkt man gering von dem Werk in „literarischen Kreisen", und die „literarische" Kritik spricht von einem Rückgang Maeterlincks. Der Rückgang besteht also darin, daß der belgische Dichter sich bemüht hat, ein wirksames Stück zu schreiben, und daß das Stück auch in der Tat gewirkt hat. Diese Wirkung, die es namentlich auf das deutsche Publikum geübt hat, erklärt sich vor allem dadurch, daß es Geist und Farbe hat, daß es ein interessantes Problem, eine spannende Handlung, einen wohllautenden und gedankenreichen Dialog aufweist, kurzum, daß es alles das besitzt, dessen die Werke der deutschen Bühnenautoren ermangeln, die von der „literarischen Kritik" jahraus, jahrein als Meisterwerke gepriesen werden.

„Monna Vanna" muß im großen Stil gespielt werden. Der Dialog namentlich kann in seiner ganzen Schönheit nur von Schauspielern zur Geltung gebracht werden, die gewohnt sind, eine edle Sprache würdig vorzutragen. Die Darsteller des Deutschen Theaters sagten ihre Rollen, von wenigen Ausnahmen abgesehen, mit jener Nüchternheit und kühlen Gelassenheit herunter, welche den schauspielerischen Stil dieser Bühne bilden, die seit langen Jahren fast nichts mehr gespielt hat, als die Stücke der modernen Naturalisten. So brachte die Vorstellung den deutlichen Beweis, wie die ausschließliche Pflege dieses Repertoires die darstellerischen Talente verdorben und zur Bewältigung höherer Aufgaben unfähig gemacht hat. Gerade die Aufführung der „Monna Vanna" ist allerdings ein Symptom dafür, daß das Deutsche Theater sich endlich entschlossen hat, seinen Rahmen auszudehnen. Dieser Entschluß jedoch, so löblich er ist, kann die Unterlassungssünden von Jahren nicht im Handumdrehen wieder gutmachen. Eine Erweiterung

seines Repertoires kann das Deutsche Theater nur durchführen, wenn es auch die darstellerische Kraft seiner Schauspieler erweitert. Das wird eine lange und mühevolle Arbeit kosten. Und das Problem ist noch nicht einfach damit gelöst, daß man die „Monna Vanna" aufführt und sie spielt, wie den „Fuhrmann Henschel".

„Der Schleier der Beatrice."

Von Arthur Schnitzler.

In seinem Schauspiel „Der Schleier der Beatrice", das im Deutschen Theater aufgeführt worden ist, hat Arthur Schnitzler nach einem hohen Ziele gestrebt. Wenn er das Ziel auch nicht erreicht hat, so stellt jedenfalls schon das Streben seinem künstlerischen Ernst ein schönes Zeugnis aus. Schnitzler hat mit seinem Schauspiel, das teils in Versen, teils in Prosa geschrieben ist und in der Renaissance-Zeit spielt, ein großes Drama in der Art der Klassiker schaffen wollen. Seine Kräfte haben zur Bewältigung dieser Aufgabe nicht genügt. Aber in der Form wenigstens zeigt er sich als ein würdiger Schüler der Meister, denen er nacheifert. Daß Schnitzler diese Form sich anzueignen vermochte, deutet auf eine künstlerische Selbsterziehung hin, die man bei den deutschen Autoren der Gegenwart selten findet; es ist ein weiter, mühevoller, ehrenvoller Weg vom „Anatol" bis zum „Schleier der Beatrice". Das Drama spricht namentlich in seinen Versen — wohllautenden Versen von wienerischer Weichheit — eine vornehme Sprache. Mancherlei Feines, mancherlei Geistreiches, mancherlei Poetisches wird gesagt. Auch ein tüchtiges Stück dramatischer Arbeit ist geleistet. Das Personenverzeichnis des Schauspiels ist ungewöhnlich reichhaltig, und der Autor leitet mit sicherer Hand alle die vielen Figuren, deren jede, mag sie gleich nur in einer kleinen Nebenrolle auftreten, ihr eigenes Gesicht hat. Die fünf Akte sind kunstvoll aufgebaut; es fehlt ferner nicht an bühnenwirksamen Szenen oder

vielmehr an solchen, die nach allen Regeln der Bühnenwirksamkeit gestaltet sind. Trotzdem haben bei der Aufführung auch diese Szenen keinen rechten Eindruck hervorgebracht. Die Szenen können nicht wirken, da es dem Schauspiel selbst an Wirkung fehlt. Es krankt an einem inneren Übel. Der ganze Apparat eines großen Dramas ist aufgeboten; und doch ist dieses Drama nicht groß — aus dem einzigen und entscheidenden Grunde nicht groß, weil ihm die Größe fehlt.

Groß sind in dem Schauspiel immer nur die Resultate; und es entsteht ein unglückseliges Mißverhältnis dadurch, daß diese großen Resultate aus kleinen, aus zu kleinen Motiven hervorgehen. Aus den Vorgängen des Dramas ergeben sich die schwersten Katastrophen der Tragödie. Dolch, Schwert und Gift sind fortwährend in Tätigkeit. Das Blut fließt in Strömen. Fast kein Akt ohne Leiche. Es wird ebensoviel und noch mehr gemordet, wie in Shakespeares „Othello". Der Vergleich liegt nahe; denn „Othello" ist ein Liebesdrama ganz wie „Der Schleier der Beatrice". Im „Othello" ist die Liebe eine zerstörende Macht von furchtbarer Gewalt; sie braust wie ein Sturm einher und vernichtet die Menschen. Im „Schleier der Beatrice" werden auch Menschen vernichtet; sie brechen zusammen mit den stärksten dramatischen Geräuschen. Aber man fragt sich, warum sie eigentlich zusammenbrechen? Denn niemals braust ein Sturm in dem Drama; es säuselt höchstens ein wenig. Und man sagt sich, daß die Leute auf der Bühne sich eigentlich in einem Irrtum befinden. Sie überschätzen sich und die Wichtigkeit ihrer Erlebnisse. Sie sind nicht tragisch genug, als daß sie ein Recht hätten, sich so zu erdolchen und zu vergiften.

Dieses Drama ist ein Liebesdrama mit allzu schwacher Liebe. Nirgends ist das Überwältigende, das Schicksalsvolle der Liebe zu spüren. Man denke, wie gesagt, an „Othello", man

denke an „Romeo und Julia“. Gewiß darf man von Schnitzler nicht verlangen, daß er wie Shakespeare schreibt; es soll nur aus jenen beiden unsterblichen Dichtungen erkannt werden, daß ein Liebesdrama unmöglich ist, das nicht erfüllt ist vom Walten eines starken Gefühles. Auch ein anderes Liebesdrama läßt sich zum Vergleiche heranziehen. Es heißt „Liebelei“ und nimmt aus der Stärke des Gefühles seine dramatische Kraft. Aber im „Schleier der Beatrice“ findet sich nicht die Liebe aus der „Liebelei“, sondern diejenige aus dem „Anatol“.

Anatol ist jener junge Wiener Lebemann, den Schnitzler so meisterlich geschildert hat. In der vornehmen Nonchalance, mit der Anatol seinen Liebesstimmungen sich überläßt, in dem Geiste, mit dem er, als ironischer Selbstbeobachter, die feinen und feinsten Nüancen seiner Stimmungen aufzeigt, liegt der Reiz dieser Figur. Charakteristisch für Anatol ist die Wichtigkeit, die er seinen Stimmungen beimißt. Die Stimmungen werden ihm zu Schicksalen. Das ist ein amüsantes Paradoxon, über das Anatol gelegentlich sich selber lustig zu machen scheint, — ein Paradoxon deshalb, weil eben die Stimmungen keine Schicksale sind oder vielmehr als solche nur demjenigen dünken, dessen Dasein den großen Schicksalen entrückt ist. Anatol führt das Luxusleben eines verwöhnten Menschen. In einem solchen Leben mangeln die großen Schicksale vor allem, weil die großen Gefühle mangeln. Ein Dasein, das alle Wünsche leicht erfüllt, erkältet die Herzen; es scheint, daß die Menschen viel ersehnen müssen, um groß zu empfinden, und daß die Kraft, zu fühlen, sich verringert, je weniger zu wünschen und zu erringen bleibt. So ist auch Anatols Liebe kein großes Gefühl. Er ist zu verwöhnt, um stark zu empfinden. Und weil Anatol von keinem großen Gefühl beherrscht wird, beherrschen ihn die Stimmungen. Man findet also, wenn man der Anatol-Liebe auf den Grund geht, einen Gegensatz heraus zwischen dem Gefühl, dem großen

Gefühl, und den Stimmungen, indem nämlich die Stimmungen, welche das Wesen dieser Liebe ausmachen, zumeist aus kleinen Gefühlen hervorgehen, — aus Gefühlen, die Charme und Originalität besitzen, weil sie so zierlich und so kapriziös sind, die jedoch zierlich und kapriziös eben nur deshalb sind, weil sie nicht mit mächtigem Drange aus der Tiefe der Seele strömen und weil sie mehr mit den Nerven als mit dem Herzen zu tun haben. Das Drama aber, die Tragödie vor allem, kann des großen Gefühls nicht entbehren. Stimmungen, Anatol-Stimmungen können nicht die Ursache sein für die furchtbaren Peripetien eines Trauerspiels. Stimmungen, wie gesagt, sind keine Schicksale. Und Anatol, der paradoxe Anatol, ist unmöglich im Augenblick, wo er sich ernst nimmt und den Anspruch erhebt, für tragisch zu gelten. Da also Schnitzlers Tragödie nicht mit einem starken Gefühl, sondern mit Stimmungen erfüllt ist, so ist es, als fehlte ihr die Seele; und da ihr die Seele fehlt, bewegt sie auch nicht die Seelen der Zuschauer. Das Glück und das Leid in diesem Drama gehen nicht zu Herzen, weil sie nicht aus der Tiefe des Herzens kommen. Und alle die Stimmungen, die es schildert, so fein und reizend auch manchmal die Schilderung ist, vermögen nicht zu erwärmen und zu ergreifen, weil eben diese Stimmungen aus gar zu kleinen Gefühlen hervorgegangen sind.

Dabei will „Der Schleier der Beatrice" sogar eine Renaissance-Tragödie sein. Daß ein moderner Dichter die echte Renaissance-Liebe schildert, wird niemand beanspruchen. Sie ist seit vier- bis fünfhundert Jahren tot, und ihr Geheimnis ruht im Grabe bei den Männern und Frauen, die sich damals geliebt haben. Allerdings erhält man Kunde durch einige Bücher. In den „Gesprächen" des Aretin beispielsweise, die kürzlich in meisterhafter Verdeutschung erschienen sind, hat auch die Liebe jenen gewalttätigen Zug, welcher der Zug der Zeit war.

Aber, wie gesagt, historische Treue kann hier nicht verlangt werden, um so weniger, als die Möglichkeit der Kontrole fehlt. „Monna Vanna" nennt sich auch ein Renaissance-Drama, und es hat der Wirkung des Stückes nichts geschadet, daß Maeterlinck von der Renaissance sich nur das Kostüm ausgeliehen hat, um moderne Menschen darein zu kleiden. Maeterlinck freilich schlägt nur hie und da ein Renaissance-Motiv an und läßt im übrigen die Handlung seines Dramas sich abspielen, ohne sich viel um die historische Epoche zu kümmern. Der Zuschauer merkt bald, daß er lediglich eine Maskerade sieht, aber der Autor bemüht sich nicht erst, zu widersprechen. Schnitzler hingegen bringt immer wieder in Erinnerung, daß er wirklich und ernstlich ein Renaissance-Drama zeigen will. Die Politik der Zeit nimmt einen breiten Raum ein in dem Stücke. Die bedeutenden Gestalten der Epoche tauchen auf. Kein Geringerer als Cesare Borgia selbst zieht vor die Mauern von Bologna, um den Herzog, einen Bentivoglio, aus der Stadt zu verjagen. Es wird gemordet vor und hinter der Szene, Todesurteile werden gefällt, Frauen werden gepeitscht, Augen werden ausgestochen, weil es eben die Sitten der Zeit so mit sich brachten. Da der Dichter so viel historische Prätentionen kundgibt, da er so beflissen ist, die Sitten der Zeit zu schildern, erwartet man nun auch, daß er die Gefühle der Zeit schildern, oder vielmehr, daß er Gefühle schildern wird, die zu seiner Zeitschilderung passen. Die Renaissance erscheint bei Schnitzler als eine Epoche der entfesselten Leidenschaften: die Dolche fahren im Nu in die Herzen. So muß denn auch wohl die Liebe unter Donner und Blitz sich entladen haben. Man erwartet ein Wüten der Liebesleidenschaften. Und es gleiten nur dämmerige Liebesstimmungen vorüber. Nein, wirklich, der Kontrast ist zu schroff zwischen der großen Zeit, die in dem Drama vorgestellt werden soll, und den kleinen Gefühlen, die in ihm wirken, — zwischen den grausigen Taten

und ihren winzigen Beweggründen. Und Anatol kann nicht als Renaissance-Mensch zu Cesare Borgia gesellt werden.

Stimmungen, wie gesagt, bilden die Motive der Handlungen in diesem Drama, — Stimmungen, denen man es nicht anmerkt, daß sie durch ein starkes Gefühl eingegeben sind. Daß auch solche Stimmungen im Leben eine Rolle spielen, ist zweifellos; und daß sie künstlerisch sich verwerten lassen, hat Schnitzler eben in seinen Anatol-Szenen gezeigt. Für diese zarten und anmutigen Werke der Kleinkunst reichen sie aus. Im Drama, im ernsten Drama, sind sie nicht zu gebrauchen; und sie sind hier namentlich unmöglich als dramatische Motive. Es geht nicht an, im Drama Handlungen durch Stimmungen zu motivieren, die selbst nicht genügend motiviert sind. Da nun die Hauptpersonen des „Schleier der Beatrice" fast niemals unter der Einwirkung eines starken Gefühles, sondern fast immer unter der Herrschaft solcher Stimmungen handeln, so erscheint das, was sie tun, nicht immer notwendig und darum nicht immer dramatisch wirksam (denn nur das Notwendige wirkt im Drama), so weiß man nicht immer, was sie eigentlich wollen, so sind ihre Charaktere unklar und schwankend, so sagt man sich schließlich, daß das, was diese Tragödie gar so tragisch macht, eigentlich nur die Launenhaftigkeit der handelnden Personen ist.

Launisch ist vor allem Beatrice. Dieses junge Mädchen aus Bologna, Tochter des Wappenschneiders Nardi, liebt den Dichter Filippo Loschi und kommt abends in sein Haus und will mit ihm entfliehen. Da er sie aber in einer Anwandlung von Eifersucht von sich stößt, kehrt sie zu ihren Eltern zurück und schenkt Vittorino, dem Gesellen ihres Vaters, Gehör, der sie als Braut heimführen will. Schon läßt Vittorino die Hochzeit rüsten. Nein, doch nicht, — Beatrice will lieber dem Herzog gefallen, der in der Nacht vor dem Entscheidungskampf mit Cesare Borgia, in der Nacht also, die vielleicht die letzte des

Herzogs und der Stadt sein wird, das schönste Mädchen von Bologna als Liebesgefährtin umfangen will. Und Beatrice gefällt dem Herzog, — gefällt ihm so sehr, daß er sogar, da sie es nun einmal nicht anders tun mag, ihrem Wunsche willfährt und sie nicht als Geliebte, sondern als Gemahlin, nach regelrechter Trauung im Dome von St. Petron, auf sein Schloß geleitet. So wendet sich das Herz der Beatrice dreimal im Laufe eines einzigen Abends; und da der Abend noch nicht zu Ende ist, hat es Zeit, sich noch einigemale zu wenden. Denn nachdem Beatrice bereit gewesen ist, mit dem Dichter zu fliehen, dann dem Gesellen ihres Vaters die Hand hat reichen wollen und schließlich die Gemahlin des Herzogs geworden ist, verläßt sie, noch ehe sie mit ihrem herzoglichen Gatten das Brautgemach betreten hat, heimlich das Schloß und eilt zu dem Dichter, in der Absicht, mit diesem zu sterben, wird jedoch an der Ausführung dieser Absicht dadurch gehindert, daß ihr plötzlich die Erkenntnis kommt, Leben sei besser als Sterben, worauf sie wieder den Dichter verläßt, um zum Herzog zurückzukehren.

Bei alledem ist Beatrice ein liebliches Geschöpf, eine echt Schnitzlersche Mädchengestalt, von poetischem Schimmer umflossen. Man hat eigentlich nicht das Recht, von einem so schönen Mädchen auch noch Konsequenz zu verlangen. Zum Widerspruch reizt nur, daß sie gar so rasch ihren Sinn ändert, daß ihre vielen Wandlungen sich im Zeitraum von wenigen Stunden vollziehen. Freilich scheinen diese Wandlungen auch ausnehmend grundlos. Nein, sagt der Dichter, sie haben alle ihren guten Grund: Beatrice ist eine Frau; und sie ist vielleicht noch „plus femme“ als der Durchschnitt der Frauen; und darum ist sie so ganz besonders wandelbar. Wer nur jemals die alte Geschichte erlebt hat — die alte Geschichte von der Beweglichkeit des Weibes — kann Beatrice allerdings nicht sehr

unwahrſcheinlich finden. Und wer hat ſie nicht erlebt? Welchem Manne iſt nicht plötzlich eine weibliche Seele entglitten, die er ganz ſein eigen wähnte? Wer hat nicht über dem ſchmerzlichen Rätſel gegrübelt, wie es kam — wie es nur möglich war, daß es ſo kommen konnte? Wer hat nicht nach Hilfe und Troſt verlangt? Hilfe gibt es kaum. Kein hilfloſeres, kein ohnmächtigeres Weſen iſt in der Welt, als der Mann, der die Liebe einer Frau wiederzugewinnen ſich bemüht, die ſie ihm entzogen hat; denn die Neigungen und Abneigungen der Frau gehen ihren eigenen Weg, den ſie ſelbſt beſtimmen und von dem keine Macht der Erde ſie abzudrängen vermag. Das alles vollzieht ſich wie das Walten eines Naturgeſetzes. Darin läßt ſich ſchließlich ein gewiſſer Troſt finden; und mancher Verlaſſene mag ſich ſchon beruhigt haben bei dem Gedanken, daß die Veränderlichkeit der Frau eine Naturgewalt iſt, der man ſich fügen muß, wie den anderen Naturgewalten, die unſer Leben beherrſchen. Nur iſt die Frage, ob der Mann, der die Veränderlichkeit der Frau anklagt, davon wirklich immer ſo ſchuldlos betroffen wird wie von einer Naturgewalt; ob die Eigenſchaften, welche die Frauen in ihren Beziehungen zu den Männern zeigen, ſich nicht gerade unter der Einwirkung der Männer entwickeln, wie ja überhaupt die Frau weit mehr das Werk des Mannes iſt, als der Mann in der Regel zuzugeben geneigt iſt; und ob nicht die Veränderlichkeit der Frauen oft ganz einfach daher rührt, daß die Männer ſie nicht feſtzuhalten wiſſen. Ein franzöſiſches Lied, das die Flüchtigkeit weiblicher Neigungen behandelt, hat den Refrain: „Si les hommes savaient — si les hommes savaient s'y prendre!“ . . .

Beatrice alſo iſt wahrſcheinlich in ihrer Unwahrſcheinlichkeit, auch reizvoll zugleich. Das Unglück iſt nur, daß die beiden Helden des Stückes ebenfalls das Weſen der Beatrice haben. Namentlich Filippo Loschi iſt ſo recht der Mann der Anatol-

Stimmungen, der Anatol-Launen. Filippo Loschi ist ein großer Dichter. Auf der Bühne wird von ihm gesprochen, als ob er Dante oder Petrarca selber wäre. Seine Verse sind so herrlich, daß die Frauen ihn lieben, wenn sie nur in seine Nähe kommen dürfen, daß die Männer ihm mit Ehrfurcht begegnen und daß, nachdem er gestorben, der Herzog ihn (frei nach oder vielmehr vor Karl August) in der Familiengruft der Bentivoglio beisetzen läßt. Das Schlimme ist nur, daß man in dem ganzen Stücke nicht einen einzigen von diesen herrlichen Versen zu hören bekommt. Die Größe einer Persönlichkeit, die in einem Drama auftritt, wird dadurch noch nicht bewiesen, daß sie in dem Drama unablässig behauptet wird. Die Zuschauer wollen von dieser Größe auch etwas spüren. Ein Dichter müßte doch einen Dichter, den er sich zum Helden erwählt, zunächst einmal dichten lassen. Und es ist seltsam, daß die Schönheit der Verse des Filippo Loschi statt durch schöne Verse durch dessen Beisetzung in einer großherzoglichen Familiengruft dargetan werden soll.

Filippo nun liebt Beatrice. Er hat sie erst drei Tage vor Beginn des Stückes bei einem Volksfest kennen gelernt; und er liebt sie mit einer solchen Glut, daß er keinen Augenblick zögert, um der Tochter des Wappenschneiders willen seine Verlobte, die Gräfin Teresina Fantuzzi, die Schwester seines Freundes, des Grafen Andrea, zu verstoßen. Im ersten Akt wartet Filippo auf Beatrice. Die Totenglocken läuten und künden an, daß die alte Gräfin Fantuzzi, die Mutter der Gräfin Teresina, gestorben ist. Filippo wird nicht gerührt durch den Gedanken an die Verlassenheit der armen Teresina, die er jahrelang geliebt hat und die nun in wenigen Tagen den Bräutigam und die Mutter verloren hat. Er wartet auf Beatrice. Cesare Borgia ist im Anzuge; morgen soll Bologna untergehen. Mag die Stadt verderben, sagt Filippo, wenn nur Beatrice mein wird; er sagt es in schönen Versen:

Und loht' in Flammen
Die Heimat hinter mir, wär's mir nichts weiter
Als meines Glückes würd'ger Opferbrand.

Beatrice kommt. Alles ist zur Flucht bereit. Filippo hat nur noch seinen Diener ausgesandt, um Pferde zu besorgen. Währenddem plaudert Beatrice und erzählt, daß sie geträumt hat, sie sei des Herzogs Braut. Filippo erhebt sich düster: „Du hast mich im Traume betrogen. Meine Liebe ist zu Ende." Und er weist Beatrice aus dem Hause. Nun ist es gewiß eine poetische Idee, daß ein Liebhaber auch auf die Träume der Geliebten eifersüchtig wird. Im Anatol-Cyklus, im paradoxen Anatol-Cyklus, in dem ernst genommen wird, was eigentlich nicht ernst zu nehmen ist, könnte auch eine Szene Platz finden, in der ein Traum einen Bruch zwischen einem Liebespaar herbeiführt. Im seriösen Drama ist ein Vorgang, wie der geschilderte, unmöglich. Daß eine Liebe von solcher Glut ohne zwingenden Grund sich plötzlich in Gleichgültigkeit wandelt, ist ein launisches Umspringen der Stimmung, dem der Zuschauer nicht folgen kann. Das Publikum kann sich die Zumutung nicht gefallen lassen, daß es glauben soll, Filippo, dessen Drang zur Geliebten durch die stärksten Wirklichkeiten nicht aufgehalten wird, der das Herz einer edlen Frau zerbricht, der, wenn er nur Beatrice besitzt, seine Heimat gern in Flammen aufgehen sehen will, sei nicht imstande, sich über einen Traum hinwegzusetzen.

Es ist möglich, daß ein Mann in einer finsteren Stimmung eine geliebte Frau von sich stößt. Es ist sicher, daß dieser Mann bald nachher bittere Reue empfinden wird über das, was er getan, selbst wenn er guten Grund gehabt hat, es zu tun. Gar nicht auszudenken aber ist die Reue, die den Mann quälen wird, der eine geliebte Frau ohne Grund von sich gestoßen hat. Und darum hat die Sicherheit dieses Herrn Filippo Loschi etwas

so Aufreizendes, in dem nicht der leiseste Zweifel an der Berechtigung seiner Handlungsweise aufsteigt und der sich anstellt, als sei es das Natürlichste von der Welt, eine innig geliebte Frau wegzujagen, weil sie von einem Anderen geträumt hat.

In Wirklichkeit hört er, wie sich das ja von selbst versteht, nicht auf, die im Traum Ungetreue zu lieben. Und er hat das Glück, daß sie zu ihm zurückkehrt. Beatrice, die inzwischen des Herzogs Gemahlin geworden ist, verläßt, wie erwähnt, in der Hochzeitsnacht das herzogliche Schloß und eilt in das Haus des Dichters. Sie kommt, um mit ihm zu sterben. Warum eigentlich diese Beiden so mit aller Gewalt sterben wollen? Es scheint, daß es in diesem Drama nur zwei Möglichkeiten gibt: lieben oder sterben. Sobald in der Liebe nicht alles geht, wie es gehen sollte, muß unbedingt sofort gestorben sein. Auch darin zeigen die Personen des Dramas die Launenhaftigkeit verwöhnter Kinder, daß sie das Dasein gleich ganz wegwerfen wollen, wenn es sich anders gestaltet, als sie verlangen. Filippo selber fühlt es, daß doch eigentlich kein rechter Grund zum Sterben vorliegt, und sucht Beatrice zum Leben zu überreden. „Nein," sagt Beatrice, „wir können nicht weiterleben nach einem solchen Tage. Du würdest mich zu sehr quälen. Und Ekel würde uns erfassen." Das ist noch gar nicht einmal ausgemacht. Jedenfalls könnten zwei Leute, die so viel Freude daran finden, miteinander zu sterben, sich auch im Leben mancherlei bieten. Filippo freilich ist überzeugt, seit er das Wort „Ekel" gehört hat. „Rännʼ unser Leben weiter — den Schmutz der letzten Stunden brächten wir nie wieder fort!" Das heißt doch recht gering vom Leben denken. Das Leben, das alles überwindet, selbst das Allerschwerste, selbst das Allerfurchtbarste, sollte über die Eifersucht allein keine Macht haben? Ist das nicht eine maßlose Überschätzung der Eifersucht? Und wenn Beatrice und Filippo leben

bleiben, und wenn Beatrice den Filippo liebt, sollte dann Filippo — Filippo, der große Dichter, — wirklich ein so kleiner Mensch sein, daß er nicht fähig wäre, in Jahren der Liebe sich über die paar Stunden hinwegzusetzen, während deren Beatrice zwischen ihm und dem Herzog geschwankt hat? Einen Versuch, zu leben, müßten die Beiden jedenfalls machen, und würden sicherlich in der Wirklichkeit zwei Menschen machen, die sich in ähnlicher Lage befänden. Der Grund zum Selbstmord ist absolut nicht ausreichend. Anatol-Stimmungen, nichts als Anatol-Stimmungen. Man tötet sich doch wahrhaftig nicht deshalb, weil man Angst hat, aufeinander eifersüchtig zu sein. Und selbst wenn die Angst sich als begründet erwiese, in der Wirklichkeit würde man weiterleben. Denn es ist immer noch besser, lebendig zu sein mit einer schönen Geliebten, auf die man eifersüchtig ist, als tot zu sein und nicht eifersüchtig.

Die Szene, in der sich dies alles abspielt, ist, was Bühnenwirkung anlangt, die bedeutendste des Stückes und zeigt Schnitzlers dramatische Begabung im hellsten Lichte. Filippo sucht Beatrice zum Leben zu überreden und schildert das Sterben und das Nichtsein mit einer poetischen Kraft, welche die Behauptung des Autors doch immerhin wahrscheinlich macht, daß dieser Filippo Loschi, dessen Lieder nicht mitgeteilt werden, ein Dichter ist. Er sagt zu Beatrice:

Schau um dich!
All dies ist Dasein — das bist du, das ich,
Hier unten ruht die Stadt, drin atmen Menschen,
Dort stürzt ins Weite Straß' und Straße hin
Ins Land, ans Meer, — und überm Wasser wieder
Menschen und Städte; — ober uns gebreitet
Dies blauende Gewölbe und sein Glanz,
Und alles dies ist unser, denn wir sind!
Und morgen schon gehört es uns so wenig,

Als alles Lichtes Wunderfülle Blinden,
Gelähmten aller Wege Luſt und Fernen.
Bedenk': ein hundertjähr'ger Greis iſt jünger,
An Hoffnung reicher, als wir beide ſind, —
Verſtehſt du das?

Doch Beatrice will ſterben. Filippo ladet ſie ein, ſich noch zum letzten Male an einem Trunk Weines zu erquicken. Sie ſtoßen an und trinken, Beatrice aber will auch noch eine letzte Liebesluſt vor dem Ende. „Dieſe Nacht iſt unſer, und beim erſten Grauen des Morgens ſcheiden wir dann aus dem Daſein." — „Das iſt nicht mehr in unſerer Macht, Geliebte." — „Wie meinſt du das?" — „Du trägſt den Tod bereits in dir. Aus dieſem Becher haſt du ihn getrunken." Beatrice ſchreit auf vor Entſetzen. Jetzt, wo der Tod kein Wort mehr iſt, ſondern Wirklichkeit, — jetzt packt ſie das Grauſen vor dem Tode. Jetzt wütet ſie gegen Filippo und nennt ihn einen Mörder. Jetzt will ſie leben — leben! „So geh' fort von hier und lebe!" ſagt Filippo kalt. „In dem Becher war kein Gift. Ich habe dich nur prüfen wollen." Er ſelbſt aber nimmt jetzt Gift und bricht tot zuſammen. Beatrice beugt ſich über den Leichnam. „Erwache! Die Sonne geht auf! Wir wollen fliehen — fliehen und leben!" Und da er ſtarr und tot bleibt, ſtürzt ſie aus dem Gemach mit dem Rufe: „Leben!"

Eine ſchöne Szene, eine ſtarke Szene! Wenn man nur wüßte, warum Filippo ſich vergiftet! Denn ſeine Neigung zu Beatrice iſt erloſchen, da ſie die Prüfung nicht beſtanden und da er geſehen hat, daß es ihr nicht ernſt iſt mit ihrem Entſchluß, ihm in den Tod zu folgen. „Kannſt du davon mich jagen?" fragt Beatrice. „Gib acht, wie raſch," ſagt Filippo, und er trinkt den vergifteten Wein. Nun hat die Liebe zu einer Frau wohl ſchon manchen Selbſtmord verſchuldet; unbegreiflich jedoch iſt, daß ein Mann ſich tötet, weil er eine Frau *nicht* liebt; und

ein ganz seltsames Verfahren ist es, daß ein Mann, der eine Frau, die er nicht mehr liebt, loswerden will, sich zu diesem Zwecke selber umbringt.

Den Gegensatz zu dem Grübler Filippo soll der Herzog bilden, der „Lebensbejaher", der allein in der Gegenwart lebt und, ohne sich viel um die Folgen zu kümmern, genießt, was die Stunde zu bieten vermag. Das spricht er selbst aus in den Schlußworten des Dramas:

Das Leben ist die Fülle, nicht die Zeit,
Und noch der nächste Augenblick ist weit.

In prächtigen Versen schildert auch Filippo das Wesen des Herzogs:

Ihn neid' ich,
Den Bentivoglio, der an jedem Tag
Sein Leben trinkt aus tausend klaren Quellen,
Und jede weckt den Durst und jede löscht ihn.
Ihn drückt der Stunde Last niemals zu schwer
Und nie so leicht, daß er sich fliegen däuchte!
Wär' ich wie der, und wär' ich über Menschen,
Wie über feuchtes Gras, dahingeschritten,
Daß mir der Fuß vom Tau des Lebens dampft,
Das ich zertrat, so wär' ich ohne Unrecht.

Aber die Handlungen des Herzogs in dem Drama passen wenig zu den Worten, die ihn beschreiben. Stark und hart sollte er sein; in Wirklichkeit ist er schwach und weich. Und auch er, mag er sich noch so sehr für einen Bezwinger des Lebens ausgeben, ist Anatol, der von jeder Stimmung bezwungen wird.

Die Nacht vor dem Morgen, an dem er hinausziehen wird zum Entscheidungskampfe gegen Cesare Borgia, zu einem Kampf um Tod und Leben, will der Herzog in Freuden verbringen. Da er auf seinem Gange durch die Stadt der schönen Beatrice

begegnet (diese erste Szene zwischen dem Herzog und Beatrice ist auch eine ganz vortreffliche dramatische Arbeit), will er sie als seine Geliebte mit sich nehmen. „Nein," antwortet Beatrice, „ich will geheiratet sein." Was tut der Herzog? Wenn er so ist, wie er geschildert wird, so wird er diese Aufforderung als einen guten Witz betrachten und wird vielleicht auf diesen Witz so weit eingehen, daß er der schönen Beatrice eine Heirats-Komödie vorspielt. In jener Zeit pflegten sich die hohen Herren nicht mit moralischen Skrupeln zu plagen, wenn sie mit einem Mädchen aus dem Volke sich vergnügen wollten; überdies steht ja Cesare Borgia vor den Toren, und am nächsten Morgen ist ein Untergang zu erwarten, der Recht und Unrecht, Schuld und Verantwortung in seinen Strudeln verschlingen wird. So könnte und müßte der Herzog handeln, wenn die angeführten Verse recht hätten. In Wirklichkeit wallt eine sentimentale Stimmung in ihm auf, und von dieser Stimmung sogleich überwältigt, führt er Beatrice zum Traualtar. Der Mann, von dem es heißt, daß er über Menschen wie über feuchtes Gras dahingeschritten ist, bringt es nicht über sich, ein schönes Mädchen zur Geliebten zu nehmen, ohne sie vorher zu heiraten.

Nunmehr wird der angebliche Überwinder vollständig von dieser Ehe überwunden, die doch nicht viel mehr als ein Karnevalspaß ist, wenngleich sie in Sankt-Petron feierlich vollzogen wurde. Allerdings ist es ja keine Kleinigkeit, daß die Braut in der Hochzeitsnacht verschwindet. Da aber der Herzog dieses Mädchen so heiß begehrt, daß er sie sogar zur Herzogin gemacht hat, nur um sie besitzen zu können, und da sie noch rechtzeitig zu ihm zurückkehrt, so ist gar nicht einzusehen, warum er sie jetzt, weil sie verschwunden gewesen, auf einmal wieder nicht besitzen will. Der Lebensgenießer, der sich über alles hinweggesetzt hat, um ein holdes Weib sein Eigen zu nennen, darf sich nicht einen Schritt vor dem ersehnten Ziele durch den Verdacht der Untreue

aufhalten lassen. Es steht dem Herzog schlecht an, sich in dieser Ehe, die in der Laune eines Augenblicks entstanden ist und die keinen Morgen haben wird, als Ehemann gar so ernst zu nehmen. Und nicht der Herzog, der gewohnt ist, an jedem Tag sein Leben aus tausend klaren Quellen zu trinken, sondern Anatol ist es, der die Braut, nach der er verlangt, noch von der Schwelle des Brautgemaches fortjagt. (Eine Eigentümlichkeit der Männer dieses Dramas ist es übrigens, daß sie gern jede Gelegenheit benützen, um die Frauen fortzujagen, die sie lieben.)

Beatrice hat im Gemache des Filippo Loschi den kostbaren Schleier liegen lassen, den ihr der Herzog geschenkt hat. Der Herzog verlangt von ihr, sie solle ihn dorthin bringen, wo sie den Schleier verloren hat. So wird das Mädchen gezwungen, ihren lebenden Liebhaber mit dem toten zusammenzuführen. Und weil es ein Schleier ist, der im letzten Akt diese eindrucksvolle Begegnung veranlaßt, so heißt das Stück: „Der Schleier der Beatrice."

Es ist ein verfehltes Stück — ein verfehltes Stück mit ausgezeichneten Eigenschaften. Arthur Schnitzler hat vor allem auch in diesem Drama gezeigt, daß er ein Dichter ist, — einer der wenigen Dichter unter denen, die heutzutage in Deutschland für das Theater schreiben. Und die Frage, ob es ihm gelingen wird, das hohe Ziel zu erreichen, nach dem er mit so schönem Bemühen strebt, hängt ab von der Frage, ob er die Kraft haben wird, aus der kleinen und abgesonderten Welt, in der sein Schaffen sich bisher hauptsächlich bewegt hat und in der die Stimmungen — die Stimmungen, die aus den kleinen Gefühlen hervorgehen, — eine allzu wichtige Rolle spielen, den Weg zu finden ins große Leben hinein, das allein den Dichter mit jenen starken und tiefen Gefühlen zu erfüllen vermag, aus denen die großen Werke erwachsen.

„Der Sturmgeſelle Sokrates."

Von Hermann Sudermann.

Sudermanns Drama „Der Sturmgeſelle Sokrates" will eine Komödie der alten Achtundvierziger ſein mit dem Grundgedanken: Die Ideen von 1848 haben ſich überlebt und ſind unnötig geworden, nachdem das neue Deutſche Reich gegründet worden iſt. Ein paar alte Herren, die zur Zeit der deutſchen Revolution einen Sturmgeſellenbund geſchloſſen haben, halten auch in den ſiebziger Jahren noch ihre Bundesſitzungen ab. Bei einer dieſer Tagungen aber erſcheint ein Sturmgeſell, der ſeit langem ſich nicht hat ſehen laſſen, und beantragt die Auflöſung des Bundes mit Rückſicht darauf, daß die Schlacht von Sedan geſchlagen worden iſt und daß Bismarck jetzt Deutſchland regiert. Weil Bismarck da iſt, ſind keine Demokraten mehr nötig. Den Sturmgeſellen leuchtet das ein, mit Ausnahme eines einzigen, eines ganz Unentwegten. Aber auch dieſer gerät ins Schwanken, da er im letzten Akt einen Orden bekommt und draußen das Volk bei der Sedanfeier die „Wacht am Rhein" ſingt.

Wie ſchief, wie falſch das alles gedacht iſt, oder, um mit dem Kritiker der „Voſſiſchen Zeitung" zu reden, wie „oberflächlich bis zur Leichtfertigkeit"! Ein Gegenſatz zwiſchen dem neuen Deutſchen Reich und den Ideen von 1848, zwiſchen Schwarz-Weiß-Rot und Schwarz-Rot-Gold, auf dem Sudermann ſein

Stück aufbaut, besteht nicht. Er besteht deshalb nicht, weil das neue Deutsche Reich ganz einfach die Erfüllung einer der Forderungen der deutschen Revolution bedeutet. Was die Demokraten von 1848 vergeblich angestrebt haben, ist auf den Schlachtfeldern von 1870 und 1871 erstritten worden: die deutsche Einheit. Sie ist nicht ganz so verwirklicht, wie man sie 1848 sich vorgestellt hat: die deutschen Brüder in Österreich haben außerhalb des Bundes bleiben müssen, der die deutschen Stämme umschließt. Aber das Deutsche Reich und das deutsche Kaisertum sind wiederhergestellt. Diese Wiederherstellung von Kaiser und Reich ist auch eines der Ziele der Achtundvierziger-Bewegung gewesen. Die Führer der Bewegung hatten nicht die Macht, dem deutschen Volke seinen Einheitswunsch zu erfüllen. Sie haben sich damit bescheiden müssen, dafür zu kämpfen und dafür zu leiden. Als die Revolution geschlagen war, hat manch einer mit jahrelanger Festungs- oder Kerkerhaft das fürchterliche Verbrechen büßen müssen, an ein einiges Deutschland geglaubt oder gar die schwarz-rot-goldenen Farben der deutschen Einheit auf der Brust getragen zu haben. Wenn Bismarck vor den Gerichten der Reaktionszeit nach 1848 erschienen wäre, so hätte er konsequenterweise eingesperrt werden müssen, weil er den Hochverrat begangen, das deutsche Volk zu einigen.

Jedenfalls hat das Jahr 1848 den ersten mächtigen Anstoß zur Verwirklichung des Einheitsgedankens gegeben. Seit er in jenem Jahre wieder zum Leben erwacht ist, ist er leben geblieben. Von ihren Vätern haben ihn die Söhne als kostbares Vermächtnis übernommen. So ist es sicherlich auch eine Nachwirkung der Kraft, mit der 1848 das deutsche Volk seinen Wunsch nach Einheit zum Ausdruck gebracht hat, wenn 1871 die deutschen Fürsten sich entschlossen haben, das Reich neu zu begründen, als Bismarck im rechten Augenblick es ihnen vorschlug. Und obwohl Bismarck sicherlich nicht aus demokratischer Über-

zeugung die deutschen Einzelstaaten zu einem Reiche verbunden hat, — in diesem Punkte ist er doch tatsächlich der Vollstrecker des Willens der deutschen Revolution gewesen. Darum ist es unsinnig, zu sagen, wie es in Sudermanns Stück angedeutet wird, Bismarck habe durch die deutschen Siege die Achtundvierziger-Bewegung gleichsam ad absurdum geführt. Im Gegenteil: er hat eines ihrer Ziele erreichen helfen; und durch keine seiner Taten hat er sich so sehr den Dank des deutschen Volkes verdient, hat er so sicher die Unsterblichkeit errungen, als durch die Gründung des Deutschen Reiches, das heißt durch die Verwirklichung eines der Ideale von 1848.

Nicht minder unsinnig ist es darum auf der andern Seite, zu behaupten, wie Sudermann in seinem Stücke behauptet: ein alter Achtundvierziger schulde es seinen Grundsätzen, an der Sedanfeier nicht teilzunehmen. Er hat vielmehr allen Grund, mitzufeiern, weil er sich sagen darf, daß durch Sedan manches erreicht worden ist, was die deutsche Revolution nicht zu erreichen imstande war. Sudermann, der einen Gegensatz zwischen 1848 und 1870 konstruieren zu können glaubt, scheint keine Ahnung davon zu haben, daß der gewaltige Sänger der deutschen Revolution, Ferdinand Freiligrath, im Jahre 1870, als die deutschen Armeen über den Rhein zogen, ein begeistertes Kampflied angestimmt hat, das „Hurra Germania!" heißt.

Die deutsche Einheit ist errungen; mit der deutschen Freiheit hat es noch gute Wege. Zwar hat auch auf diesem Gebiete Bismarck eine der Hauptforderungen der Achtundvierziger-Revolution erfüllt, indem er dem Deutschen Reiche einen Reichstag gab, der auf Grund des allgemeinen Stimmrechtes gewählt ist. Aber das von den alten Demokraten so heiß ersehnte deutsche Parlament hat sich als kein Hort der Freiheit erwiesen. Die der Volksfreiheit feindlichen Parteien haben es verstanden, gerade mit Hilfe des Parlamentarismus ihre Macht zu ver-

stärken. Die Entwicklung des Deutschen Reiches hat reaktionäre Bahnen eingeschlagen, und es ist nicht zum wenigsten Bismarcks mächtige Hand gewesen, die sie in dieser Richtung gelenkt hat. Die Aufgabe unserer und der kommenden Generationen wird es sein, eine Wendung herbeizuführen und auf dem Boden der deutschen Einheit allmählich auch die deutsche Freiheit zu schaffen. Der alte Kampf, der Freiheitskampf von 1848, dauert also fort. Nur wird er mit anderen Mitteln geführt. Heute handelt es sich darum, auf gesetzlichem Wege die Volksrechte zu erweitern. Es soll keine Revolution mehr gemacht, keine Republik mehr proklamiert werden. Die Frage der Staatsform ist uns gleichgültig geworden. Die Zeiten sind längst vorbei, da der revolutionäre Dichter die deutsche Freiheit als die Auktion von dreißig Fürstenhüten definierte. Wir sind gute Untertanen unseres Landesherrn in loyaler, aber oppositioneller Gesinnung. Keine Barrikaden mehr, kein Schwarz-Rot-Gold mehr in der furchtbaren Deutung, die ihm Freiligrath gegeben: „Pulver ist schwarz, Blut ist rot, golden flackert die Flamme.“ Aber für die Freiheit wollen wir weiterkämpfen, müssen wir weiterkämpfen. Und wenn auch, wie gesagt, unsere Kampfmittel nicht mehr dieselben sind wie anno 1848, so lehrt uns doch dieses Jahr den Geist, in dem der Freiheitskampf zu führen ist, und bleibt ein unvergängliches Beispiel für Mannesmut und Manneswürde und für herrliche, hochflammende Begeisterung.

Von alledem ist nicht viel zu merken im heutigen Deutschland. Nüchternheit, Materialismus beherrschen das öffentliche Leben. Selbst die Dichter haben keinen Schwung. Kein deutscher Lyriker von heutzutage und erst recht keiner aus der armseligen Literatenzunft, die auf dem Theater waltet, ist imstande, ein Wort zu sagen, welches das Volk entflammen könnte. Damals, 1848, verliehen die Dichter den Empfindungen des Volkes Ausdruck, sprachen ihm aus der Seele, und das Volk liebte seine

Dichter. Man denke an den Jubel, unter dem Freiligrath den Rhein entlang zog, als er aus der Verbannung heimkehrte. Jeder Dichter von heutzutage, selbst der berühmteste, sogar Sudermann in eigener Person, könnte eine Rheinfahrt unternehmen, ohne befürchten zu müssen, in seinen Reisedispositionen durch das Zusammenströmen des Volkes gestört zu werden. Und doch regt es sich jetzt im deutschen Volk, wie es sich nur je geregt hat. Wenn Einer käme, der zu horchen verstünde, er könnte genug hören. Er könnte seltsame Töne vernehmen, als seufze die alte Freiheitsharfe, daß sie seit 1848 keinen Sänger mehr hat, und als wolle sie jetzt, gerade jetzt wieder zu klingen beginnen. Freiheit, Freiheit! Das deutsche Volk beginnt wieder nach Freiheit zu rufen, weil es sieht, mit welchem Eifer Junker und Pfaffen, die sich wieder stark fühlen, die alten Ketten herbeischleppen. Niemals war die Zeit so günstig wie jetzt, in einer Dichtung die Note von 1848 anzuschlagen; sie würde begeisterten Widerhall finden in ganz Deutschland. Und wenn Sudermann ein Achtundvierziger-Stück schrieb, so mußte er eines schreiben, um die Bewegung zu verherrlichen. Das hätte der größte Erfolg seiner dramatischen Laufbahn werden können. Da er aber, wie sich dies für den modernen deutschen Bühnendichter ziemt, in keinerlei Fühlung mit dem Volksempfinden steht, so hat er das falsche Stück geschrieben und hat versucht, die Achtundvierziger-Bewegung in einer Komödie lächerlich zu machen, welcher Versuch mißlungen ist, nicht nur, weil die Komödie albern und langweilig ist, sondern auch, weil sie in einem geradezu peinlichen Widerspruch steht zur Stimmung der Zeit.

Sudermann versucht, die Achtundvierziger-Bewegung zu verspotten. Gewiß hat sie ihre komischen Seiten gehabt. Es gibt nichts Großes, das nicht auch ein wenig lächerlich wäre. Der Dichter mag denn zugleich mit der Größe der Bewegung ihre kleinen heiteren Schwächen zeigen. Und nun begibt

sich das Erstaunliche, daß Sudermann ein Stück geschrieben hat, das dartut, wie er keine Ahnung, aber auch nicht die leiseste Ahnung davon hat, daß die Zeit der deutschen Revolution eine große Zeit gewesen ist. Achtundvierzig und die Achtundvierziger kommen ihm lediglich komisch vor, unsagbar komisch. Diese Leute haben für die deutsche Freiheit geschwärmt? Es ist sehr lustig! Sie wollen von den Idealen ihrer Jugend auch heute noch nicht lassen? Es ist ein glänzender Spaß! Sie bewahren pietätvoll das Schwarz-Rot-Gold, die vom Blut des Volkes getränkten Farben der deutschen Freiheit? Es ist ganz einfach zum Wälzen! Und Sudermann hat aus dem Allem eine Komödie gemacht, und die alten Achtundvierziger stellen sich in ihr dar als alberne Schwätzer, die kindische Geheimbündelei treiben, die vor der Polizei zittern, die mit Begierde die erste Gelegenheit benützen, um von ihrem Bunde abzufallen, und die ihr Glück kaum verbergen können, wenn sie einen Orden bekommen. So malt sich — es ist unglaublich, aber wahr! — im Kopfe des Herrn Hermann Sudermann, des berühmtesten unter den deutschen Dramatikern der Gegenwart, der Geist der Zeit, da über dem deutschen Lande das Morgenrot der Freiheit aufgegangen ist! Man steht starr vor so viel Verständnislosigkeit, vor so viel Ignoranz! Sudermann scheint nicht zu wissen, daß es in jener Zeit Männer gegeben hat, die an Höhe und Lauterkeit der Gesinnung zu den besten gehören, von denen die deutsche Geschichte berichtet. Er weiß nichts von Waldeck, Franz Ziegler, Johann Jacoby. Er weiß nichts von all den Vielgenannten und Ungenannten aus jenen stürmischen Tagen, die ins Gefängnis, in die Verbannung gegangen sind um ihrer Überzeugung willen. Er weiß nichts von Freiligrath, der Blitz und Donner gedichtet hat, und von Herwegh, der eisernen Lerche. Seine Ansicht ist diese: Die Achtundvierziger waren alte Esel. Und er hat, um diese seine Ansicht kundzutun, eigens eine Ko-

mödie geschrieben. Die Komödie ist mit ihren schalen Späßen nicht nur in literarischer Beziehung ein verfehltes Werk. Sie ist schlimmer als das. Indem sie ein paar Hanswürste auf die Bühne bringt und diese als alte Achtundvierziger bezeichnet, indem sie den Versuch macht, die Veteranen des deutschen Freiheitskampfes dem Spott der Menge preiszugeben, ist sie eine Pietätlosigkeit. Und der Kritiker der „Vossischen Zeitung" hatte recht, als er schrieb: „Das Ganze sollte eine Komödie der alten Achtundvierziger sein, und es war ein Trauerspiel der beschämten Gegenwart."

Selten übrigens hat Sudermann ein schlechteres Stück geschrieben. Er, der sich in seiner bekannten Polemik gegen die Berliner Kritik mit so großer Emphase einen „Schaffenden" nannte, ist in seinem neuen Werk nicht imstande gewesen, eine lebendige Gestalt zu schaffen (mit einziger Ausnahme vielleicht der hübschen Episodenfigur einer ostpreußischen Kellnerin). Leute, die niemals existiert haben, sprechen eine Sprache, die niemals gesprochen worden ist. Hie und da ein guter Witz unter sehr vielen schlechten. Zu Zwecken des Humors wird auch die „ostpreußische Derbheit" verwendet. Es fallen Äußerungen, wie: „den Buckel raufrutschen", „Luder", „Lausekamm". Wer möchte sich nicht froh gestimmt fühlen, wenn er auf der Bühne das Wort „Lausekamm" hört?! Der Dialog hat zudem Pointen, wie diese: Es handelt sich um die ärztliche Behandlung eines Hundes, und Einer sagt: „Wir sind schon ganz auf den Hund gekommen." Die Motivierung ist schleuderhaft oder mangelt ganz, und die Handlung entwickelt sich nur mit Hilfe der gröbsten Unwahrscheinlichkeiten. Es wird beispielsweise dem Publikum zugemutet, zu glauben, ein „alter Herr" einer Burschenschaft, die sich in ein Korps umgewandelt hat, habe niemals etwas von dieser Umwandlung erfahren! Das dramatische Talent Sudermanns ist nur in einigen Szenen zu

spüren, denen mit geschickter Hand eine wirksame Wendung gegeben ist.

Die hauptsächlichen Vorgänge des Stückes sind etwa folgende: Ein paar alte Achtundvierziger, die in einer ostpreußischen Kleinstadt leben, haben den Geheimbund, den Bund der Sturmgesellen, den sie im Revolutionsjahre begründet hatten, noch bis in die Gegenwart hinein (das Stück spielt Mitte der siebziger Jahre) fortgesetzt. Sie halten immer noch ihre geheimen Sitzungen ab in dem mit schwarz-rot-goldenen Fahnen geschmückten Hinterzimmer eines Restaurants, — Sitzungen, in denen allerdings nur zum Bier ein wenig geschwätzt und manchmal auch gezankt wird. Während dieser Zusammenkünfte reden sie sich mit den Beinamen an, die sie als Mitglieder des Bundes sich gegeben haben. Der Zahnarzt Hartmeyer ist der Sturmgeselle Sokrates, der Rabbiner Dr. Markuse ist der Sturmgeselle Spinoza, und so weiter. Damit nun der Bund, in den der Tod große Lücken gerissen hat, nicht gänzlich verschwinde und damit die Traditionen von 1848 auf die kommenden Geschlechter übertragen werden, schlägt Hartmeyer vor, seine beiden Söhne unter die Sturmgesellen aufzunehmen. Einer der Söhne ist Zahnarzt gleich dem Vater, der andere studiert auf der Universität und ist in die „Arminia" eingetreten, die Burschenschaft, welcher der Vater als Student angehört hat. Aber der Vater ahnt nicht, daß die „Arminia" sich inzwischen in ein Korps verwandelt hat. Die beiden Söhne (auch der Korpsstudent!) erklären sich bereit, Sturmgesellen zu werden. Die Sitzung, die ihre Aufnahme beschlossen hat, wird jedoch durch das unerwartete Erscheinen des Landrates unterbrochen, des alten Feindes der Sturmgesellen, der als Chef der Polizeibehörde seit Jahren sie hat überwachen lassen und über sie Geheimberichte an die Regierung gesandt hat. Der Landrat kommt diesmal als Freund. Der Jagdhund eines durchreisenden

Prinzen ist an einem Zahngeschwür erkrankt, und der Landrat hat sich aufgemacht, um den Zahnarzt Hartmeyer zu bitten, er möge das Tier von seinen Schmerzen befreien. Hartmeyer donnert ihm ein entrüstetes „Nein!“ entgegen. Seine demokratische Überzeugung erlaubt ihm nicht, Prinzenhunde zu behandeln. Der Landrat droht mit polizeilichen und gerichtlichen Maßnahmen gegen den Bund der Sturmgesellen. Um der Katastrophe vorzubeugen, erklärt sich Hartmeyers Sohn, der, wie gesagt, gleichfalls Zahnarzt ist, bereit, dem Landrat zu dem Hund des Prinzen zu folgen.

Das führt einen Bruch zwischen Vater und Sohn herbei. (Hübsche Motivierung, nicht wahr? Ein Vater verstößt seinen Sohn, weil er das Zahngeschwür eines Hundes geheilt hat!) Hartmeyer beantragt, seinen Sohn als einen Verräter an der heiligen Sache aus dem Sturmgesellenbund auszustoßen. Aber zu der Sitzung, die über diesen Antrag verhandeln soll, findet auch der „Alte vom Berg“ sich ein, der Freiherr v. Lauken-Neuhoff, ein ehemals radikaler Junker, der ebenfalls zum Bund gehört. Er kommt und teilt in derben Worten den Sturmgesellen mit, daß der Bund sich aufzulösen habe, mit Rücksicht darauf, daß der Krieg von 1870 gewonnen und Bismarck als Reichskanzler Deutschland regiert. Ja, meinen die Sturmgesellen, wenn der Krieg von 1870 gewonnen ist, so ist das etwas ganz anderes, und beschließen die Auflösung, ohne auch nur zu mucksen. Nur Hartmeyer will nicht weichen. Aber er erfährt, daß sein Sohn Korpsstudent geworden ist, und nun begreift er, daß er Anstalten treffen muß, seine Grundsätze zu ändern. Im nächsten Akt ist Sedantag. Großes Volksfest draußen vor den Fenstern. Wahrscheinlich wird auch Parade über die Garnison abgenommen. Es ist klar, daß die Demokratie nunmehr überflüssig ist für alle Zeiten. Hartmeyer sinkt weinend zusammen, nicht ohne jedoch vorher einen Orden angelegt zu haben, den

der Landrat ihm überbracht hat, eingewickelt in das Todesurteil, das der Bund der Sturmgesellen einst über den Chef der Polizeibehörde gefällt hat.

Damit ist die Bewegung des Jahres „Tausendeinhundertvierzig und acht, da im Frühling das Eis gekracht", endgültig ad absurdum geführt. Mit einer wahrhaft großartigen Geschichtsauffassung schält Sudermann aus der Bewegung ihren Kern heraus. Der Kern ist die Sehnsucht nach einem preußischen Orden. Und nur weil die damaligen Regierungen nicht so feine Psychologen waren, wie Sudermann, und diese Sehnsucht nicht erkannten, welche die Seele jedes deutschen Freiheitskämpfers erfüllt, ist es zu einigen kleinen Mißverständnissen gekommen, sind gewisse Reden in der Frankfurter Paulskirche gehalten worden, ist Blut im badischen Aufstand geflossen, ist Robert Blum in Wien erschossen worden. Hätte man ihm beizeiten einen preußischen Orden verliehen, so würde er vielleicht heute noch leben und jedenfalls längst erkannt haben, wie töricht der Kampf für die Freiheit und wie überflüssig er namentlich im modernen Deutschland ist, wo das Volk alle Freiheit hat, deren es benötigt, indem es jedes Jahr den Sedan-Tag feiern und in fast jedem Winter die Aufführung eines neuen Dramas von Hermann Sudermann ansehen darf. . . .

Ein einziges schönes Wort wird in dem dummen Stücke gesprochen. Der Rabbiner Dr. Markuse fragt seinen Sohn, auch einen jungen Studenten, nach dessen Universitätseindrücken. Und der Sohn berichtet, wie er als Jude von keiner Burschenschaft aufgenommen worden sei, wie man ihn überall verhöhnt habe, und beklagt sich über sein Los mit bitteren Worten. Auch diese Figur des jüdischen Studenten ist recht verzeichnet. Denn wenn die Burschenschaften keine Juden aufnehmen, so ist das Schlimmste, was dem jungen Markuse passieren kann, daß er seine Studien macht, ohne Burschen-

schafter zu sein. Auf den deutschen Universitäten findet er, wenn er nur irgend danach geartet ist, Genossen genug, auch christliche; falls es ihm aber gar nicht gelingen sollte, sich einen christlichen Freund zu erwerben, so muß er sich eben mit den jüdischen begnügen; und es soll schon manch Einen gegeben haben, der seine Studentenjahre froh verlebt hat, „obwohl" er „nur" jüdische Freunde gehabt hat. Es hat also beinahe einen komischen Beigeschmack, wenn der junge Markuse dargestellt wird als mit Welt und Menschen zerfallen, weil ihn das tragische Geschick getroffen hat, daß eine Burschenschaft ihn zurückgewiesen. Schön aber ist das, was der Rabbiner Markuse auf die Klagen seines Sohnes erwidert, und die milden Worte des alten Mannes verdienen Beherzigung, weil sie von hoch herab über die Frage des Antisemitismus urteilen und dem Juden ein Mittel zeigen, sich auf eine edle Art mit seinen Gegnern abzufinden. „Wenn," so sagt der alte jüdische Weise, „der Deutsche nicht will, daß wir mit ihm Deutsche, der Franzose nicht will, daß wir mit ihm Franzosen, der Russe nicht will, daß wir mit ihm Russen sind, dann wollen wir das sein, was sie *nicht* sein wollen, und so der Menschheit das kostbarste Kleinod aufbewahren, das sie besitzt und das sie achtlos weggeworfen hat: den Menschen."

„Die Kleinbürger."

Von Maxim Gorki.

Wassili Bessjemenow, in dessen Hause Maxim Gorkis Schauspiel „Die Kleinbürger" (das im Lessing-Theater aufgeführt wurde) vor sich geht, soll das russische Spießbürgertum veranschaulichen. „Spießbürger" wäre vielleicht sogar ein besserer Titel für die deutsche Übersetzung gewesen, die im übrigen von August Scholz musterhaft besorgt worden ist. Denn in Rußland ist „Kleinbürger" die Bezeichnung für einen besonderen Stand, während man sich in Deutschland den Kleinbürger als einen kleinen Bürger vorstellt, der in ärmlichen, halbproletarischen Verhältnissen lebt, und demgemäß an Gorkis Schauspiel mit einer irrigen Voraussetzung herangeht. Denn Bessjemenow ist durchaus keine halbproletarische Existenz; er ist im Gegenteil das, was die politischen Redner des Proletariates einen „Bourgeois" nennen. Er betreibt mit gutem Profit das Malergewerbe, ist Ältester seiner Zunft und ein wohlhabender Mann. Aber obwohl er Geld auf der Bank liegen hat, geizt er im Haushalt, wo er kann, und bewuchert die Mieter seines Hauses. Überhaupt ist er engherzig und beschränkt — wie gesagt: ein Spießbürger. Selbst seine eigenen Kinder versteht er nicht. Der Sohn, Peter, studiert; die Tochter, Tatjana, hat das Lehrerinnen-Examen gemacht. Und da der Vater in seinem starren Sinn nicht gelten lassen will, daß die Kinder über ihn hinausgewachsen sind, so spielt sich im Hause

Beßjemenow mit aller Schärfe der Konflikt zwischen Eltern und Kindern ab, der so oft zum Ausbruch kommt, weil das Alter es der Jugend verargt, daß sie jung ist, weil die Vergangenheit sich nicht darein finden will, daß auf das Gestern ein Heute gefolgt ist, und der in diesem Falle sich noch besonders dadurch verschärft, daß der Vater über die höhere Bildung der Kinder gekränkt ist, mit der er selbst sie hat ausstatten lassen. „Ihr Gebildeten!" ist sein ewiges Hohnwort.

Das sind unabläßige, aufreibende, nervenzerrüttende Zänkereien zwischen dem Vater und den Kindern. Peter und Tatjana sehnen sich heraus aus diesem Hause, das auch sonst so eng und so dumpf ist. Aber es bleibt bei der Sehnsucht. Nil, der Lokomotivführer, Beßjemenows Pflegesohn, sagt zu Tatjana: „Lebt ihr denn überhaupt? Ihr lauft sozusagen neben dem Leben her und stöhnt und klagt — niemand weiß, weshalb, worüber, warum? Ich wenigstens kann's nicht verstehen. Denn wenn der Mensch auf der einen Seite unbequem liegt, dreht er sich auf die andere um. . . . So streng' dich doch an — dreh' dich um!" Ja, das ist eben das Schlimme bei Peter und Tatjana: sie können sich nicht umdrehen. Sie sind nicht imstande, sich zu irgend einer Handlung aufzuraffen. Es fehlt ihnen die Kraft. Und so leben sie weiter, indem sie täglich von neuem einsehen, daß sie nicht so weiter leben können. Ein unerträgliches Dasein zu ertragen, über ein unglückliches Schicksal zu jammern, statt dagegen anzukämpfen, das, meint Gorki, ist so die Art der Gebildeten.

Nil ist kein Gebildeter. Die Bildung in allen Ehren — aber vor allem kommt es einmal darauf an, zu leben, sein eigenes Leben zu leben. Nil hat es sich zur Aufgabe gesetzt, sich aus der drückenden Abhängigkeit von dem Pflegevater, aus der Enge des Hauses Beßjemenow zu befreien; und da er eine gesunde, tatkräftige Natur ist, so hat er sich befreit. Er hat einen

Beruf erwählt — einen Beruf, der zwar gerade kein akademischer ist, der ihm jedoch die Selbständigkeit gibt. Nil ist, wie erwähnt, Lokomotivführer geworden. Gewiß, es ist eine schwere Arbeit, so eine ganze Nacht lang einen Güterzug auf der Strecke zu schleppen. Könnte man wenigstens immer die Kurierzug-Lokomotive führen, die wie der Sturmwind durch das Land braust! Aber Nil ist zufrieden und denkt sich, daß es auch einmal besser werden wird. Und wenn er aus dem Dienst nach Hause kommt und in die Stube tritt, von Ruß geschwärzt, mit der Mütze auf dem Kopfe, dann läßt er Beßjemenow schimpfen, soviel er mag, und lacht dem Alten ins Gesicht, wenn dieser von Undankbarkeit und Respektlosigkeit spricht.

Nil zahlt dreißig Rubel monatlich für Wohnung und Kost; im übrigen kann er tun, was er will. Eines Tages, als die Familie mit allen Kostgängern bei Tisch sitzt, fragt er die Polja, ob sie ihre Antwort bereit habe? Die hübsche und lustige Polja ist die Tochter des Vogelhändlers Pertschichin, eines entfernten Verwandten Beßjemenows, der in dessen Hause wohnt und bei ihm ißt. Pertschichin ist zu arm, um eigene Wirtschaft zu führen, und auch zu verlumpt. Die Tochter muß ihren Unterhalt durch Näharbeit im Hause Beßjemenow verdienen. Nil also fragt die Polja, ob sie ihre Antwort bereit habe. „Nicht doch hier vor allen Leuten," erwidert Polja und wendet sich verlegen ab. Die Anderen merken auf: „Welche Antwort?" — „Nun," sagt Nil, „ich habe sie gefragt, ob sie mich heiraten will?" Das gibt einen fürchterlichen Skandal. Beßjemenow ist außer sich. So ganz einfach heiraten zu wollen! Und eine gewöhnliche Näherin, die Tochter eines Herumtreibers! Wenn man der Pflegesohn Beßjemenows ist, kann man Partien mit zehntausend Rubel Mitgift haben. Der Alte will die Polja aus dem Hause weisen. Da schlägt Nil mit der Faust auf den Tisch: „Hier habe ich auch mitzureden. In diesem Hause sind

Sie nicht der einzige Herr. Ihr Haus und was darin ist, habe ich verdienen geholfen; in jedem Möbel steckt ein Teil meiner Arbeit. Herr einer Sache ist derjenige, der sie erzeugt. Merken Sie sich das!"

Beßjemenow muß von Polja ablassen, wirft aber bald darauf wenigstens deren Vater hinaus. Währenddem geht Tatjana herum wie vernichtet. Sie hat im stillen den Nil geliebt, und es mußte so kommen, daß sie, die Schwache und Gebundene, in diesem Starken und Freien ihren Helden sah. Das Unglück will, daß sie Nil und Polja belauscht, wie sie Zärtlichkeiten austauschen, und zusehen muß, wie die beiden sich in die Arme schließen. Jetzt kann sie es nicht länger ertragen. Sie geht in ihr Zimmer und trinkt Phosphor; aber sobald das Gift zu wirken beginnt, jammert sie laut um Hilfe. Da gerät alles in Aufregung im Hause Beßjemenow. Vater und Mutter stöhnen und klagen: „Mein Schätzchen! Mein Täubchen! Sie wird sterben!" Allein sie stirbt nicht, der Doktor wird geholt, und die Gegenmittel, die er eingibt, tun rasche Wirkung. Tatjana wird acht Tage im Bette liegen müssen, dann ist jede Gefahr vorüber.

Doch das Leben im Hause Beßjemenow, das sonst so ereignislos dahingeht, will nicht wieder in den gewohnten trägen Schritt verfallen. Der Sumpf ist aufgerührt und kann nicht zur Ruhe kommen. Nach einem neuen Auftritt mit dem Pflegevater geht Nil mit Polja am Arm davon und erklärt, er werde nie wieder einen Fuß über die Schwelle setzen. Selbst Peter rafft sich auf. Freilich rafft er sich auf in seiner Weise. Er steigt nicht, wie Nil, auf die Lokomotive; seine Energie reicht nur so weit, daß er sich von einer jungen Witwe entführen läßt, die in den hübschen Burschen verliebt ist und ihn immer bei sich haben möchte. Alle ziehen hinaus; das Haus wird leer. Nur Tatjana sitzt in ihrer Ecke am Klavier und rührt sich nicht. Wohin soll sie sich auch wenden? Zu wem soll sie gehen? Sie

hat keinen Platz auf der Welt als diesen; und sie weint und bleibt. Bessjemenow, der sich plötzlich von allen verlassen sieht, begreift nicht, wie ihm geschieht, und schüttelt den Kopf einmal über das andere. Seine Frau Akulina Iwanowna aber ringt die Hände und fragt: „Wofür haben uns nur unsere Kinderchen so gestraft?“

Das sind die Vorgänge, die ungemein spärlichen Vorgänge in dem Schauspiel von Maxim Gorki. Außer den Personen, die an der Handlung beteiligt sind, gibt es noch eine ganze Anzahl von Episoden-Figuren. Zwei treten besonders hervor, alle Beide echte Gorkische Gestalten. Der eine ist Teterew, der Kirchensänger, der Raisonneur des Stückes (obwohl die anderen Personen es an Raisonnements auch nicht fehlen lassen). Teterew ist klug und rechtschaffen; aber auch ihm hat die Kraft gemangelt, sich im Lebenskampf durchzuringen. Allmählich ist er es müde geworden, zu kämpfen, und hat sich hinabgleiten lassen. Für Alles, was das Leben ihm schuldig geblieben ist, sucht er Ersatz im Branntwein. Er ist einer von den „Verlorenen Leuten“, wie sie Gorki in seiner bekannten Novelle geschildert hat. „Wissen Sie,“ sagt er, „warum es bei uns zu Lande so viele Säufer gibt? Weil's bequem ist, ein Säufer zu sein. In unserem lieben Rußland liebt man die Säufer. Die kühnen Menschen, die nach Neuem streben, sind bei uns verhaßt, — die Schnapsbrüder aber liebt man.“

Teterew geht durch das Stück mit finsterer Miene, begleitet alle Vorgänge mit seinen kritischen und paradoxen Bemerkungen, die nicht immer ganz verständlich sind, und ist stets bereit, dem, der mit ihm spricht, eine bittere Wahrheit zu sagen. Er ist ein Menschenfeind, und sein Haß gilt namentlich den unnützen Menschen, den Menschen mit vertrocknetem Herzen, den Kleinbürgern, den Spießbürgern, allen denen, die dahinleben, ohne jemals etwas Gutes zu vollbringen. Wer nichts Gutes

getan hat, hat nicht gelebt, meint Teterew. Und wenn er an diese harten Menschen denkt, verhärtet er sich selbst. Er will nichts von falschem Mitleid wissen. Das Böse, sagt er, soll man mit Bösem vergelten, hundertfach vergelten. „Seid bis zur Grausamkeit freigebig, wenn Ihr Eurem Nächsten das Böse heimzahlt, das er Euch angetan hat. Gab er Euch einen Stein, wenn Ihr ihn um Brot batet, dann wälzt ihm einen Berg auf den Schädel!“ Das ist mit aufrichtiger Empfindung gesagt; und so kann nur Einer sprechen, der selber erfahren hat, was es heißt, Steine zu bekommen, wenn man um Brot bittet. Doch der Menschenfeind wird weich, wenn er der Unglücklichen gedenkt. Über das Leid kann so innig und so gütig auch nur wieder Der sprechen, der selbst viel gelitten hat. Und da sagt er einmal das schönste Wort des Stückes, kein geistreiches Mot allerdings, sondern ein Wort, das nur deshalb schön ist, weil es so wahr und so menschlich ist: Tatjana hat ihren Vergiftungsversuch gemacht, und in dem Zimmer neben dem ihren plaudert Teterew mit der jungen Witwe Helena Nikolajewna, Peters Freundin. Helena hält plötzlich inne: „Ich treibe Narrenspossen, während dort ein Mensch leidet.“ Teterew erhebt den Finger und antwortet: „Überall, wohin Sie nur mit dem Finger zeigen, überall leidet ein Mensch! Das ist mal so die Gewohnheit des Menschen.“ „Dann muß man Mitleid mit ihm haben,“ meint Helena. Und nun erwidert Teterew (und das ist das schönste Wort): „Nicht immer. . . . Eigentlich sollte man einen Menschen überhaupt nicht bemitleiden. Besser ist's, man hilft ihm.“

Die andere Episodenrolle, auf deren Ausführung besondere Sorgfalt verwendet ist, ist die des Vogelhändlers Pertschichin, des Vaters der Polja. Es ist Gorkis Lieblingsfigur, die in seinen Novellen immer wiederkehrt: der sympathische Vagabund. Die Bettler und die Landstreicher, alle die Zerlumpten,

die Heimatlosen, die Verachteten sind Gorkis Helden. Er hat aus der dunkelsten Tiefe einen goldenen Schatz gehoben — er hat gezeigt, wie reich an herrlichen Gemütseigenschaften auch die untersten Schichten des russischen Volkes sind. Er zeichnet das Bild der Allerärmsten hin für die bürgerliche Gesellschaft und knüpft daran die vorwurfsvolle Frage: „Mit welchem Recht stoßt Ihr sie aus — sie, die besser sind, als Ihr?" So ist auch Pertschichin in bewußten Gegensatz zu Beßjemenow gestellt. Auf der einen Seite Beßjemenow, der Älteste der Malerzunft, der wohlhabende und wohlangesehene Bürger, — auf der anderen Seite Pertschichin, der kein Heim, keine ordentliche Beschäftigung hat, der sich auf den Feldern herumtreibt, um Singvögel zu fangen, und der den Erlös aus dem Verkaufe der Vögel im Branntwein vertrinkt. Vor Beßjemenow ziehen die Leute den Hut; Pertschichin genießt keinerlei Achtung, und eines Tages, da es ihm gerade so paßt, jagt Beßjemenow den Pertschichin aus dem Hause, ohne auch nur einen Grund anzugeben. Nach dem Urteile der Welt steht natürlich Beßjemenow hoch über Pertschichin, — so hoch, wie eben ein nützlicher Staatsbürger über einem Lumpen steht. Der Dichter aber spricht: „Der Lump ist der Bessere von beiden, denn er hat ein Herz."

Pertschichin weiß, wie gering die Leute über ihn denken, und macht sich nicht das Mindeste daraus. Er hat nicht einmal den Wunsch, geachtet zu werden. Er schätzt die Menschen nicht hoch genug, als daß ihre Schätzung ihm etwas wert sein könnte. „Tut mir die einzige Liebe," sagt er, „und achtet mich bloß nicht. Ich acht' ja auch selbst keinen Menschen." — „Wem liegt wohl an deiner Achtung?" wirft Akulina Iwanowna ein. „Keinem Menschen." — „Ganz ausgezeichnet," fährt Pertschichin fort. „Mag mit diesen gefräßigen Erdenmenschen nichts zu tun haben, die sich gegenseitig das Stückchen Brot aus dem

Munde reißen. Ich beziehe meine Nahrung aus der Luft ... von den Vögeln des Himmels leb' ich .... hab' also ein reines Gewissen."

Das ist eben das Wunder, das sich bei Pertschichin begibt: Die soziale Mißbilligung lastet auf ihm, ein ganz schwerer Berg von Mißbilligung ist auf ihn gewälzt, und er bricht nicht zusammen, er beugt nicht einmal den Nacken, sondern geht stolz und aufrecht einher. Das will heißen (und dies ist eine von den revolutionären Ideen, an denen das Stück reich ist und die es mit Kraft und Mut zum Ausdruck bringt), daß die soziale Mißachtung leicht wie eine Feder wiegt, wenn der, der sie zu tragen hat, stark ist im Gefühl seiner Menschenwürde. Noch mehr: Von allen Personen, die in dem Schauspiel auftreten, ist Pertschichin der Glücklichste oder jedenfalls der Zufriedenste, weil er der Freieste ist. Darin steckt abermals ein umstürzlerischer Gedanke von schöner Verwegenheit. „Soziale Mißachtung macht frei", lautet der Gedanke. Es ist kein Zweifel, daß es jenseits der Grenzen der bürgerlichen Gesellschaft keine Rücksichten, keine Pflichten, keine Schranken mehr gibt. Und wahrscheinlich ist Pertschichin gerade von seinem Unabhängigkeitsdrang dort hinaus getrieben worden in die Mißachtung, aber auch in die Freiheit hinaus. Denn dieser Vogelhändler kann **Alles ertragen, nur das eine nicht: gebunden zu sein.** Im Umgange mit seinen gefiederten Freunden hat er die Vorzüge des Vogeldaseins schätzen gelernt und sein Leben nach der Vogelordnung eingerichtet. „Ich habe nichts," sagt er, „bin niemand im Wege, leb' sozusagen in der Luft statt auf der Erde." Darum jubelt er so laut und singt und tanzt, als er von Poljas Verlobung erfährt. Jetzt ist er auch der letzten Pflicht ledig, jetzt ist das letzte Band gelöst, jetzt kann er frei ausfliegen. „Niemand kriegt mich jetzt mehr zu sehen ... Heidi, in den Wald ... Verschwunden ist mein Pertschichin!" —

„Da wärst du schön dumm!“ meint Akulina Iwanowna. „Wer wird denn vor dem Glück fortlaufen?“ — „Glück?“ ruft Pertschichin aus. „Mein Glück liegt eben darin, daß ich fortlaufen kann.“

Die Antipathie gegen den „Bourgeois“, die auch in den anderen Schriften Gorkis deutlich hervortritt, hat den Ausgangspunkt des Dramas gebildet. Aber von diesem Ausgangspunkt aus gelangt der Dichter zu allem Möglichen, und am Ende kommt er zum selben Schluß, wie in seinen anderen Werken, und der Gedankengang des Dramas läßt sich mit kurzen Worten so ausdrücken: „Bürger sein ist nichts, Mensch sein ist alles!“ Als Prophet einer echten und warmen Menschlichkeit ist Gorki aufgetreten; und durch diese Lehre, die er mit einer kühnen und originellen Beredsamkeit verkündet, hat er im Fluge alle Herzen gewonnen. Mensch sein ist alles. Danach und danach allein soll man streben, und von den Hemmnissen, welche die Erreichung dieses Zieles hindern, soll man sich mutig befreien, wenn sie auch durch Tradition und Sitte noch so geheiligt sind. Und wenn die Kinder von den Vätern gehindert werden, sagt Gorki in seinem Drama, so sollen die Kinder sich von den Vätern befreien. Vor Allem jedoch lautet seine Mahnung: „Seid tätig! Ihr Alle, die ihr euer Leben verliert, weil ihr gar zu viel darüber nachdenkt, grübelt nicht mehr, klagt nicht mehr, greift zu, wo immer es sei: die Tat wird euch erlösen!“ Auch das ist ein rechtes Wort in einer Zeit, in der eine Generation herangewachsen ist, die so viel Überfluß hat an Geist und so viel Mangel an Energie.

Nun ist es Gorkis Eigentümlichkeit, daß er die Arbeit mit der Hand höher stellt, als die Arbeit mit dem Geist. In seinem Schauspiel veranschaulicht, wie erwähnt, der Student Peter eine verfehlte Existenz, und zwar hat er seine Existenz eben deshalb verfehlt, weil er Student ist; anderseits ist der Loko-

motivführer Nil eine Art Idealgestalt, und zwar hat er sich eben deshalb ideal gestaltet, weil er Lokomotiven führt. Auch in diesem Paradoxon liegt ein wahrer Kern. Es scheint, daß die Gebildeten besonders zur Energielosigkeit neigen (und in Rußland wohl mehr noch als anderswo). Es scheint, daß man zu wenig handelt, wenn man zu viel weiß. Es scheint, daß der Geist, wenn er im Organismus übermächtig wird, eine lähmende Wirkung auf den Willen ausübt. Es scheint, daß kostbare Lebenskräfte verkümmern, wenn immer nur dem Geist Nahrung zugeführt wird; und es scheint, daß eine hohe intellektuelle Potenz nicht selten mit Lebens-Impotenz bezahlt werden muß. Das mag Alles richtig sein, und sicher ist richtig, daß unsere Zeit den Wert des Wissens, der akademischen Bildung einseitig überschätzt. Darum kann man es nur mit Genugtuung begrüßen, wenn ein Schriftsteller auftritt, der verlangt, daß ein Jeder gewertet werde nicht nach den Prüfungen, die er abgelegt, nach den Diplomen, die er erworben hat, sondern nach seiner Persönlichkeit, und der darauf hinweist, daß es manch eine herzerfreuende Persönlichkeit auch unter denen gibt, die mit den Händen arbeiten. Aber es ist eine Marotte Gorkis, zu glauben, daß die manuelle Arbeit mehr Segen bringt, als jede andere, ebenso wie es eine Marotte des großen Tolstoi ist, zu glauben, daß allein in der Rückkehr zur Einfachheit der bäuerlichen Existenz das Heil zu finden ist. Denn schließlich hat es doch wahrhaftig genug Männer von Geist und Wissen gegeben, welche ein tätiges Leben geführt haben, das sie selbst befriedigt hat und mit dem auch die Welt manchmal allen Anlaß gehabt hat, zufrieden zu sein. Und auf der anderen Seite darf man annehmen, daß sich hier und da wohl ein Lokomotivführer findet, der nicht besser ist, als die Menschen im Durchschnitt zu sein pflegen.

Maxim Gorki war, wie man weiß, Landstreicher und Tag-

löhner, ehe er Schriftsteller wurde. Und es ist wahrhaft eindrucksvoll, daß dieser Mann, nachdem er die Not des Daseins bis auf die Neige ausgekostet, das Wort ergreift, um zu offenbaren, wie schön das Leben ist. „Jawohl, das Leben ist schön," verkünden seine Dichtungen. „Wer anders von ihm denkt, der kennt es nicht. Pessimismus ist Schwäche. Seid stark, seid tätig! Ihr werdet lernen, das Leben zu lieben, wenn ihr euch nur erst einmal entschließen werdet, zu leben." In dem Drama bringt Nil diese Anschauung mit Wärme zum Ausdruck. „Ich weiß," sagt er, „daß das Leben eine ernste, wenn auch noch nicht geordnete Angelegenheit ist . . . daß ich alle meine Kräfte und Fähigkeiten einsetzen muß, damit es in Ordnung komme. Ich weiß auch, daß ich kein Held bin, sondern einfach ein ehrlicher, gesunder Mensch — und doch sage ich: Nicht den Mut verloren! Wir werden siegen! Und mit allen Mitteln meiner Seele werde ich meinem inneren Drange gerecht zu werden suchen: mitten ins dichteste Leben mich hineinzumengen . . . es bald so, bald so zu kneten, den Einen in den Weg zu treten, den Anderen beizuspringen . . . das ist die Freude des Lebens!"

Man muß das Schauspiel lesen, wenn man an den schönen Gedanken, die es enthält, sich erfreuen will. Auf der Bühne kommen sie nicht zur Geltung, da es Gorki absolut nicht gelungen ist, sie in eine dramatisch wirksame Form zu kleiden. Die „Kleinbürger" sind im Theater zum Teil peinlich, zum größten Teil aber langweilig. Von Handlung kaum eine Spur. Das bißchen Vergiftung ist das einzige Geschehnis in langen vier Akten. Sonst sitzen die Leute auf der Bühne und teilen sich ihre Grundsätze mit. Der Eine sagt: „Ich stelle mir das Leben in dieser Weise vor." Worauf der Andere antwortet: „Vielleicht wird es Sie interessieren, zu erfahren, daß ich mir das Leben in jener Weise vorstelle." Gorki, der, wie man aus seinen Novellen weiß, zum Theoretisieren neigt, hat sich dieser Neigung

in seinem ersten Drama ganz besonders hingegeben. In seinem zweiten Drama „Nachtasyl" wird auch noch genug theoretisiert. Trotzdem hat es gewirkt wegen der Größe seiner Ideen, wegen der Wärme und Innigkeit seiner Empfindungen. Oder vielmehr, es hat als Drama nicht gewirkt, aber als Dichtung hat es zu den Herzen gesprochen, trotz all' seiner dramatischen Mängel.

Darum darf man Gorki als Dichter, als Denker preisen und lieben, — als Dramatiker kann man ihn nicht gelten lassen. Trotz des Riesenerfolges, den „Nachtasyl" gehabt hat, ist es als Drama ein verfehltes Werk, nicht weniger verfehlt, als „Die Kleinbürger."

Die Kritiker der „neuen Richtung" haben freilich auch den Autor von „Nachtasyl" und „Die Kleinbürger" als großen Dramatiker begrüßt und haben dabei wieder ihr gewohntes Sprüchlein hergesagt. „Gorki," erklären sie, „ist ein großer Dramatiker, weil er Menschen schildert." Nun ist es zweifellos, daß ein Dramatiker Menschen schildern soll. Aber er soll sie eben schildern mit Hilfe der dramatischen Technik. Und wenn er diese Technik sich nicht zu eigen gemacht hat, so kann er auch kein gutes Drama schreiben. Gerade weil es ihnen zumeist an dramatischer Technik mangelte, haben die modernen deutschen Bühnen-Autoren sich als „Menschenschilderer" feiern lassen. Dieses Geschwätz hat lange genug die Begriffe verwirrt, und es ist Zeit, sich darüber klar zu werden, daß durch die Menschenschilderung allein ein Schriftsteller noch nicht zum Dramatiker wird. Das Mindeste, das man von einem Künstler verlangen darf, ist doch wahrhaftig, daß er seine Kunst versteht. Und wenn man vom Maler erwartet, daß er malen, vom Bildhauer, daß er formen kann, so darf man wohl auch vom Dramatiker beanspruchen, daß er imstande ist, ein Drama zu schreiben.

„Luzifer."

Von Enrico Annibale Butti.

Ein italieniſcher Autor, E. A. Butti, der, wie berichtet wird, in ſeinem Vaterlande viel aufgeführt und viel umſtritten wird, iſt im „Berliner Theater" zum erſten Male auf der deutſchen Bühne erſchienen. Das von ihm verfaßte Drama, das man zu ſehen bekam, heißt „Luzifer" und iſt von Otto Erich Hartleben und Ottomar Pilz überſetzt worden. Es gehört zu einem Zyklus von vier Dramen, die den Geſamttitel „Die Atheiſten" führen.

Unglaube und Glaube werden im Widerſtreit gezeigt. Drei Akte lang darf man annehmen, daß der atheiſtiſche Held des Stückes die Meinung des Dichters ausſpricht; im Schlußakt tritt eine unerwartete Wendung ein, und das Drama ſcheint nach dem Himmel deuten zu wollen. E. A. Butti behandelt ſein Problem, ohne in die Tiefe zu gehen. Anerkennenswert iſt nur, daß er es behandelt, daß er dem Leben unſerer Zeit ſeinen Stoff entnimmt und den Verſuch macht, eine ihrer großen Fragen dramatiſch zu geſtalten. Aus dieſem Grunde könnten ſich an ihrem italieniſchen Kollegen die modernen deutſchen Dramatiker ein Beiſpiel nehmen, deren Werke kaum ein Wort zu ſagen wiſſen von Allem, das heute die Köpfe beſchäftigt und die Herzen bewegt. Auch Technik könnten ſie von ihm lernen, — dieſe Technik, die heute in Deutſchland derartig in Verruf

geraten ist, daß gewisse Kritiker bereits an dem Werte eines Stückes zweifeln, wenn es bühnenmäßig gearbeitet ist. Butti also zeigt, daß er das „métier" gut gelernt hat. Die Situationen in „Luzifer" ergeben sich ungezwungen (mit Ausnahme des Theatercoups im letzten Akt), und der Dialog ist natürlich ohne Plattheit, während die deutschen Naturalisten die Plattheit ihrer Dialoge für Natürlichkeit halten. In diesem italienischen Drama verhindert die Natürlichkeit, deren die Leute sich befleißen, sie nicht, hie und da auch einmal einen Gedanken zu äußern. Eine starke Persönlichkeit gibt sich freilich in dem Werke Buttis nirgends kund; und derjenige Berliner Kritiker hat das Stück wohl am richtigsten beurteilt, der von ihm gesagt hat, daß es nicht groß und auch nicht klein, nicht tief, aber auch nicht flach, daß es mit einem Worte eine anständige mittlere Leistung ist.

„Luzifer" ist der Spitzname, den die Schüler des Lyzeums einer kleinen italienischen Stadt dem Professor Alberini gegeben haben. Vielleicht auch hat zuerst der Pfarrer von Sankt-Sylvester den Vergleich zwischen Alberini und dem gefallenen Engel gezogen, weil Alberini Zögling des bischöflichen Seminars gewesen ist, sogar die großen Weihen empfangen hat, sich aber dann vom Priesterstande losgesagt hat und ein überzeugter Atheist und Anhänger der naturwissenschaftlichen Weltanschauung geworden ist. Die Kirche verfolgt nun den Abtrünnigen mit unerbittlicher Feindschaft. Der Papst hat ihn mit dem Banne belegt, und der Pfarrer von Sankt-Sylvester hat mehrmals gegen ihn gepredigt und die Mitglieder der Gemeinde vor jedem Umgang mit Alberini und seiner Familie gewarnt. So meiden die frommen Bewohner der Stadt das Haus des Atheisten, und Alberini steht allein. Aber er lebt glücklich im Kreise der Seinen, schreibt wissenschaftliche Bücher und hat die Hauptaufgabe seines Lebens in der Erziehung seines Sohnes

Guido gefunden, dessen Geist er nach seinem Geiste gebildet hat und der nun mit dem Eifer der Jugend der wissenschaftlichen Erkenntnis nachstrebt, deren Wege der Vater ihn beschreiten gelehrt hat. „Mein größtes Werk ist mein Sohn," sagt Alberini. Guido will Lehrer werden, gleich seinem Vater, und wartet zur Zeit, da das Stück beginnt, auf eine Staatsanstellung.

An das Lyzeum, an dem Alberini tätig ist, wird als Lehrer der Philosophie der Professor Senardi versetzt. Senardi und Alberini sind Mitschüler auf dem Seminar gewesen. Senardi, den äußere Umstände verhindert haben, Priester zu werden, ist ein frommer Mann geblieben. Er hat lange Jahre auf Sardinien in einem abgelegenen Orte gelebt, wohin er verbannt worden war, nachdem er sich die Abneigung des Ministeriums zugezogen, hat den Zusammenhang mit allen alten Freunden und Bekannten verloren und erfährt erst, da er Alberinis Haus betritt, um ihm seinen Antrittsbesuch zu machen, daß der ehemalige Mitschüler sich ganz losgesagt hat von jenem Glauben, zu dem er auf dem Seminar mit Inbrunst sich bekannt hat. In einem längeren Dialoge setzen Alberini und Senardi sich gegenseitig ihre Anschauungen auseinander. Dieser Dialog ist mit gutem Geschmack in der Mitte zwischen den beiden Extremen der Banalität und der Rhetorik durchgeführt und trifft ziemlich richtig den Ton eines gelegentlichen, eines Wochentags-Gespräches über abstrakte Dinge. Alberini erklärt, er habe die endgültige Wahrheit gefunden. „Es gibt keine endgültigen Wahrheiten", antwortet der gläubige Senardi. „Unser Dasein ist verhüllt von Wundern, die keine Wissenschaft zu erklären vermag." — Alberini (lächelnd): „Wunder? Was du so nennst, das sind ja nur die Schatten, die unsere Unwissenheit noch auf die Dinge wirft." Und weiter sagt Alberini: „Lange genug hat es geheißen: Credo, quia absurdum. Heute aber, nach drei Jahrhunderten naturwissenschaftlicher und historischer Forschung,

heute sagen wir: Non credo, quia absurdum. Das ist meine neue Wahrheit." — „Du bildest dir doch wohl nicht ein, allwissend zu sein?" erwidert Senardi. — „Allwissend?" meint Alberini. „Nun, laß uns Zeit, du Mann Gottes! Das Wenige, was wir wissen, hat schon hingereicht, mit vielen Märchen und frommen Lügen aufzuräumen." — „Und mit vielen Hoffnungen, mit vielen Idealen, mit viel guter Zucht und Sitte," fügt Senardi hinzu. Wie gesagt, dieses Gespräch soll ein Alltagsgespräch sein. Immerhin hätte der Autor noch ein ganz klein wenig mehr Geist seinen Personen in den Mund legen können. Es gibt nämlich Leute, die auch an Wochentagen geistreich sind.

Senardi hat eine Tochter, Mathilde, ein hübsches junges Mädchen; und was geschehen muß, bleibt natürlich nicht aus: Alberinis Sohn und Senardis Tochter verlieben sich ineinander. Das Liebesgeständnis wird ebenfalls durch ein Gespräch über Glauben und Unglauben herbeigeführt. Das Drama ist so sehr auf die religiöse Frage gestellt, daß auch zwei junge Leute, die sich ihre Liebe erklären wollen, dies nur tun können, indem sie sich darüber zu einigen versuchen, ob der Geist die Materie oder ob die Materie den Geist beherrscht. Im ersten Akt diskutieren die Väter darüber, ob es einen Gott gibt, im zweiten diskutieren die Kinder.

Im übrigen ist es eine hübsche Szene. Guido und Mathilde sitzen zusammen im Garten, der zu Alberinis Hause gehört, und plaudern. Mathilde spricht von ihrem Beichtvater, dem Pfarrer von Sankt-Sylvester, dem heiligen Mann. „Der heilige Mann," sagt Guido, „nimmt es nicht gar so heilig mit den Andersdenkenden. Er hat auf offener Kanzel gegen uns gepredigt." — „Aber welchen Grund konnte er haben?" fragt Mathilde. — Guido antwortet: „Der Grund ist, daß wir nicht zur Messe gehen, daß wir Heiden sind, mein Vater und ich." —

„Heiden! Oh, mein Gott!“ Mathilde erbleicht und weiß ſich kaum zu faſſen. Der Fromme liebt die Heiden nicht; allein er pflegt nicht über ſie zu erſchrecken. Und wenn der Fromme, der erſchrickt, ein junges Mädchen, der Heide aber ein junger Mann iſt, ſo weiß man, was der Schrecken zu bedeuten hat. Guido ſucht Mathilde zu beruhigen. „Ich mußte Ihnen doch die Wahrheit ſagen.“ Mathilde erholt ſich langſam. „Ich bin nur ein armes Menſchenkind,“ beginnt ſie wieder, „ohne Wiſſen, ohne Kenntniſſe. Aber ich glaube an Gott mit allen Kräften meiner Seele.“ — „An den Gott des Pfarrers von Sankt-Sylveſter?“ — „Es gibt nur einen.“ — „Ich kenne ihn nicht,“ ſagt Guido leiſe. — „Suchen Sie ihn! Rufen Sie nach ihm! Er antwortet ſtets, wenn wir in unſerer Not nach ihm fragen!“ — „Das glaube ich nicht. So viele Unſelige rufen in ihrer Verzweiflung nach ihm, und er hört ſie nicht.“ — „So glauben Sie alſo nichts?“ fragt Mathilde. — „Doch, ich glaube an meinen Gott: das iſt das Leben ſelbſt, der Gedanke in meinem Hirn, das Gefühl des Alls. Aber er iſt nicht da draußen, außerhalb der Welt. Er iſt kein jenſeitiges Weſen, keine beſtimmte allmächtige Perſon, die Geſetze gibt, die entſcheidet über Leben und Tod. Meinen Gott trägt ein jeder in ſich, und alle Dinge leben in ihm.“ — Mathilde ſchüttelt den Kopf: „Ein Gott, der nicht belohnt? Ein Gott der nicht ſtraft? Nein, das iſt falſch. Das iſt kein Gott!“

Dies iſt alſo die Liebesſzene. Sie nimmt ſchließlich noch eine Wendung, die es mit ſich bringt, daß die Beiden ſich in die Arme ſinken. Die Szene iſt, wie geſagt, hübſch geführt, und es iſt originell, daß zwei junge Leute auf dem Wege eines Geſpräches über Religion zum Bewußtſein ihrer Liebe kommen. Allein man wird nicht warm bei dieſem Liebesduett, in dem das geliebte Mädchen das Wort nimmt, um zu ſagen: „Gott iſt perſönlich“, worauf der liebende Jüngling bemerkt: „Ach

nein, Sie irren sich, Gott ist unpersönlich." Und eine Debatte über die Art der Weltregierung scheint nicht gerade der rechte Ausdruck zu sein für die Empfindungen zweier junger Menschenkinder, deren Herzen füreinander schlagen, und die beisammen sitzen in einem italienischen Garten, wo die Farben der Blumen in der Sonne leuchten und wo ein schwerer Duft von Rosen und Citronenblüten durch die Luft zieht.

Der dritte Akt beginnt mit den letzten Takten des „Ständchens" von Schubert. Mathilde sitzt am Klavier im Wohnzimmer ihres Vaters. Einige Freunde Senardis sind zum Abendbesuch gekommen, unter ihnen der Herr Pfarrer. Das Lied verklingt, und die Gäste brechen auf. Nur der Pfarrer bleibt. „Mathilde, ich habe mit dir zu reden!" Und er beginnt, sie zu verhören. Natürlich fragt er nur aus liebevollem Interesse für das Mädchen nach der Wahrheit eines Gerüchtes, das ihm vertrauenswürdige Personen, selbstverständlich in der besten Absicht, hinterbracht haben. Alle seine Worte drücken Milde aus, und er versteht es, mit dieser Milde das Mädchen so lange zu foltern, bis es aufschreit: „Ja, es ist wahr, ich liebe ihn!" Worauf der Pfarrer sich nicht etwa von der Sünderin abwendet, sondern vielmehr in seiner Milde sich ihres Seelenheils noch weiter annimmt, indem er ihr erklärt, sie werde, wenn sie es sich beifallen lasse, einen Leugner der Religion zu heiraten, auf ewig verdammt sein. Mathilde schauert zusammen und fleht: „O nein, nein!" Ein Glück ist mit Vernichtung bedroht; eine arme, unschuldige Seele windet sich in Qualen. Der Pfarrer, der milde und liebevolle Herr Pfarrer, hat allen Grund, mit seinem Werk zufrieden zu sein.

Da wird Professor Alberini gemeldet. Der Pfarrer erhebt sich; er kann mit einem Exkommunizierten nicht dieselbe Luft atmen und eilt ohne Gruß an dem eintretenden Alberini vorüber. Alberini hat das Haus Senardis lange nicht betreten. Wenn er

jetzt so spät am Abend kommt, so ist der Grund der, daß es so nicht weitergeht. Guido ist nicht mehr wiederzuerkennen. Eine Entscheidung muß getroffen werden. Da nun Guido gerade in diesen Tagen eine Stelle am Lyzeum von Treviso erhalten hat, die ihn in den Stand setzt, einen Hausstand zu gründen, so bittet Alberini für seinen Sohn um die Hand von Senardis Tochter. Senardi sagt: „Nein!" Und er bleibt bei seiner Weigerung, obwohl Guido verspricht, die religiösen Empfindungen seiner Frau zu achten und ihr auch volle Freiheit in Bezug auf die Erziehung der Kinder zu lassen. Als gehorsamer Sohn der Kirche kann Senardi in die Ehe nicht willigen. Alberini begreift die Unüberwindlichkeit dieses Hindernisses und bittet nicht weiter. Er geht und reicht dem Jugendfreunde die Hand: „Weißt du, was wir sind, lieber Senardi? Komplette Esel sind wir, daß wir uns und das Leben noch so ernst nehmen." Eine schöne, gehaltvolle Szene, dieses Gespräch zwischen den beiden Männern.

Senardi wünscht seiner Tochter gute Nacht. Mathilde bleibt allein im Zimmer und löscht die Lampen aus. In diesem Augenblick pfeift jemand auf der Straße unten das „Ständchen" von Schubert. Mathilde reißt das Fenster auf und wirft einen Schlüssel hinunter. Bald darauf stürzt Guido in das Zimmer. „Leise, leise!" mahnt Mathilde. Und Guido flüstert: „Ich habe eine Stelle in Treviso. Nicht wahr, du kommst mit?" — „Ich fürchte mich so!" — „Aber wovor denn nur?" — „Guido, sage du mir: ist es denkbar, daß Gott uns dafür strafen könnte, weil wir uns so lieben?" — „Ich habe von Gott, von dem Gott, mit dem sie dich ängstigen, eine höhere Meinung!"

Mathilde, die großjährig ist, heiratet Guido gegen den Willen ihres Vaters. Nach drei Monaten, drei glückseligen Monaten, kehrt das junge Paar zurück, um das Osterfest bei Alberini zu verbringen. Kaum angelangt, erkrankt Mathilde. Sie hat sich eine Lungenentzündung zugezogen, und die Krank-

heit nimmt einen rapiden Verlauf, der das Schlimmste befürchten läßt. Die junge Frau, der ein neues Leben unter dem Herzen keimt, liegt bei vollem Bewußtsein auf dem Krankenbett und erwartet den Tod. „Das ist die Strafe Gottes," sagt sie zu Guido, der halb wahnsinnig vor Schmerz an ihrem Bette kniet.

Auf ihren Wunsch wird der Pfarrer geholt. In der Wohnung des Freigeistes Alberini herrscht jetzt der Priester, und der Geruch von Weihrauch erfüllt alle Zimmer. Der Ostermorgen bricht an. Eine rosige Dämmerung zieht am Himmel herauf; die ersten Morgenglocken läuten. Die Kranke ist eingeschlafen, und Guido verläßt auf einen Augenblick ihr Gemach. Nebenan erwartet ihn sein Vater; sie sinken sich weinend in die Arme. „Warum muß sie sterben?" ruft verzweifelt der Sohn. „Sie war Frau; sie begann zu leben; binnen kurzem sollte sie Mutter werden; und nun wird sie ausgetilgt, fortgeworfen, wie ein Unkraut. Warum? Erkläre du es mir! Du weißt ja Alles!" Ruhig antwortet der Vater: „Sieh doch nur um dich, mein Sohn! Wenn jetzt die Frühlingsstürme über die Erde dahinbrausen, so zerstören sie in einem Augenblick unendliche Keime, unermeßliche Jugendkräfte, die bestimmt schienen, Blüten zu treiben und Früchte zu bringen. Und das Alles wird zerstört — ohne Grund — ohne Gerechtigkeit." — „Du sprichst mir von der Natur da draußen; aber hier stirbt eine lebendige Menschenseele!" — „Das ist dasselbe," sagt der Alte mit fester Stimme. — „Nein," ruft der Sohn, „nein, sag' das nicht! Ich würde wahnsinnig werden vor Schmerz, wenn ich mir vorstellen sollte, daß die geliebte Frau nur eine Handvoll Staub in der Natur wäre, wie jede andere, die ein Frühlingssturm verweht. Lieber würde ich noch dem Priester da drinnen glauben, der mir von Schuld und Sühne spricht." Während der Vater den Sohn zu beruhigen sucht und ihn ermahnt, dem

Schicksal fest ins Auge zu schauen, sich seine Vernunft nicht verwirren zu lassen, überschüttet der Sohn den Vater mit Vorwürfen, daß er ihn nicht einmal ein Gebet gelehrt habe. „Laß mir wenigstens die Zuflucht frei zu Einem, der stärker ist als du! Du weißt ja doch keinen Trost für mich!“

Die Türe des Krankenzimmers öffnet sich, und der Pfarrer erscheint auf der Schwelle. Guido schreit auf: „Ist es zu Ende?“ Der Pfarrer bejaht. Da wirft sich Guido ihm zu Füßen, klammert sich wie ein Kind an seinen Priesterrock und fleht: „Trösten Sie mich, mein Vater!“ Der Geistliche hebt ihn auf und führt ihn in das Sterbegemach. „Fassung, mein Sohn! Sie ist jetzt glücklicher als wir.“ Der Alte sieht seinen Sohn am Arme des Priesters dahingehen, hört die letzten Worte und fügt leise hinzu: „Ja, — wer weiß? wer weiß?“ . . .

Das Drama ist von den Berliner Kritikern in ganz verschiedener Weise gedeutet worden. Der eine hat es kurzweg ein klerikales Stück und den Verfasser einen verkleideten Jesuiten genannt. Ein anderer hat gemeint, das Drama sei eine Polemik gegen die zelotischen Priester und gegen die zelotischen Atheisten, gegen die Pfaffen des Glaubens und des Unglaubens. Die meisten haben die Ansicht geäußert, das Drama wolle einen Konflikt der religiösen und der antireligiösen Weltanschauung schildern, ohne für eine von beiden Partei zu nehmen. Diese letztere Auffassung dürfte wahrscheinlich die richtige sein. Aber alle die voneinander abweichenden Meinungen, die über das Werk von E. A. Butti ausgesprochen worden sind, weisen auf eine Schwäche dieses Werkes hin. Wenn ein Drama zu so verschiedenen Deutungen Anlaß gibt, so ist das ein Beweis dafür, daß der Autor sich nicht klar genug ausgedrückt hat. Die Unklarheit ist allerdings wohl eine Folge des Strebens nach Unparteilichkeit, und eine Folge desselben Strebens ist es, daß das Stück keine starken Wirkungen hervorzubringen vermag.

Bedachtsam die Mitte zwischen zwei Meinungen zu suchen, ist mehr Verstandesarbeit, als künstlerisches Schaffen; und das kühl Verständige wirkt nicht auf der Bühne. Dramatisch packend ist allein die Parteilichkeit. Der echte Künstler kann auch gar nicht unparteiisch sein; sein Temperament reißt ihn in die Reihen der Streiter, und er schafft niemals besser, als wenn er tüchtig dreinschlägt. Die Unparteiischen sind zumeist die Temperamentslosen, die Persönlichkeitslosen, und in diesem Sinne ist in einem Drama die Gerechtigkeit manchmal das Zeichen für einen Mangel an Talent.

Oder sollten doch diejenigen recht haben, welch behaupten, daß die Tendenz des Dramas sich gegen die Freidenker richte? Verdächtig ist immerhin, daß die reaktionären Zeitungen den Autor gar so sehr wegen seiner guten Gesinnung loben. Wenn er also wirklich durch den letzten Akt seines Dramas hat zeigen wollen, wie die naturwissenschaftliche Weltanschauung der Religion unterliegt, so hat er seinen Beweis schlecht geführt. Der letzte Akt sagt nur, daß die Wissenschaft einen Unglücklichen nicht trösten kann. Das hat die Wissenschaft auch nie von sich behauptet. Die Wissenschaft ist nichts, als ein Streben nach Erkenntnis. Selbstverständlich vermag sie ihren Jüngern nicht den starken Trost in leidvollen Stunden zu geben, den die Religion den Gläubigen gibt. Aber es heißt die Frage zwischen Religion und Wissenschaft verwirren, wenn man nur nach dem Trost fragt. Die Frage lautet vielmehr: Wo ist die Wahrheit? Trost und Wahrheit sind nicht dasselbe. Denn auch eine Lüge kann tröstlich sein, und es gibt Fälle, in denen die Lüge sicherlich tröstlicher ist als die Wahrheit. Wenn also in dem Stücke Guido, der Naturforscher, von einem schmerzlichen Erlebnis überwältigt, nach dem Priester ruft, so folgt daraus nicht, daß die wissenschaftliche Erkenntnis falsch ist, welche den Naturforscher genötigt hat, von den Lehren der Religion sich

abzuwenden, — so folgt daraus nicht, daß die Religion recht, die Wissenschaft aber unrecht hat, — so folgt daraus vielmehr einzig und allein, daß Guido, der in einer Stunde der Verzweiflung seine wissenschaftliche Überzeugung verleugnet, weil sie ihm keinen Trost gewährt, ein armer, schwacher Mensch ist. Der Mensch also unterliegt, nicht die Weltanschauung, und indem der italienische Autor dargetan hat, daß die wissenschaftliche Wahrheit nicht tröstet, ist er dem Beweise aus dem Wege gegangen, den er eigentlich hätte führen müssen, wenn es seine Absicht war, die Wissenschaft gegenüber der Religion ins Unrecht zu setzen, — den Beweis nämlich, daß die wissenschaftliche Wahrheit nicht wahr ist.

„Pelleas und Meliſande."

Von Maurice Maeterlinck.

Die Aufführung von „Pelleas und Meliſande" war eine der rühmlichſten künſtleriſchen Taten, welche das „Neue Theater" ausgeführt hat, ſeitdem es von Max Reinhardt dirigiert wird. Auf der Bühne zog in wunderſamen Bildern die Dichtung vorüber — in Bildern, welche die Poeſie des Werkes zur Erſcheinung brachten durch Darſtellung, Koſtüm und Dekoration. Berlin beſitzt alſo jetzt endlich einmal eine Theaterleitung, die begreift, was man in Paris längſt begriffen hat und was auch der größte moderne Dramatiker und Bühnenkenner Deutſchlands, Richard Wagner, gelehrt und praktiſch erwieſen hat: daß auf der Bühne das Äußere nicht weniger wichtig iſt als das Innere, daß die Dichtung unterſtützt werden muß durch alle begleitenden Künſte, und daß erſt durch das Zuſammenwirken von Wort und Bild der volle Eindruck erzielt wird.

Bei Richard Wagner kommt zu Wort und Bild noch die Muſik. Auch bei der Vorſtellung von „Pelleas und Meliſande" im „Neuen Theater" wurde Muſik gemacht. Sie wäre beſſer weggeblieben. Denn es war eine prätentiöſe Kapellmeiſtermuſik, die nur die ohnehin ſchon ungewöhnlich lange Vorſtellung über Gebühr verlängerte — eine Muſik, die ſich ſehr bedeutungsvoll aufſpielte, in Wirklichkeit aber gar nichts zu ſagen hatte. Es iſt ſchade, daß es der Direktion des „Neuen Theaters" nicht

möglich war, mit der Ausarbeitung einer Partitur zu „Pelleas und Meliſande" den einzigen deutſchen Komponiſten zu beauftragen, deſſen Kunſt über die Töne verfügt, die in der Dichtung angeſchlagen werden: nämlich Robert Schumann.

Der muſikaliſche Teil der Vorſtellung alſo war mißglückt; dafür war der maleriſche glänzend gelungen. Man hat wohl überhaupt zum erſten Male auf einem Berliner Privattheater eine Aufführung geſehen, die in maleriſcher Beziehung ebenſo ſorgfältig vorbereitet war, als in ſchauſpieleriſcher. Die Direktion des „Neuen Theaters" hatte eigene Dekoration für „Pelleas und Meliſande" anfertigen laſſen. Dieſe Dekorationen bildeten allein eine Sehenswürdigkeit. Leo Impekoven hatte ſie gemalt, wie es heißt nach Angaben von Louis Corinth, wofür dem letzteren manches ſchlechte Bild verziehen ſein mag, das er auf den Ausſtellungen der Berliner Sezeſſion hat ſehen laſſen. Alle dieſe künſtleriſchen Anſtrengungen freilich haben nicht vermocht, „Pelleas und Meliſande" auf dem Repertoire zu erhalten. Nur bei den Gaſtſpielreiſen, welche das Reinhardtſche Enſemble unternimmt, ergibt ſich noch hier und da Gelegenheit, die Schönheit eines Stückes und einer Darſtellung zu bewundern, der das Berliner Publikum — dasſelbe Publikum, das nicht müde wird, ſich „Roſe Bernd" anzuſehen, — auf die Dauer keinen Geſchmack hat abgewinnen können.

Die Dekorationen paſſen ſich der Dichtung wunderbar an; ſie ſind wie Bilder zu einem Märchen, farbenprächtig und zugleich ein wenig geheimnisvoll. Eine düſtere, ahnungsbange Stimmung — die Stimmung der Dichtung — liegt über einigen dieſer Landſchaften. Schwer ſcheint der Himmel auf dem Meere zu laſten; dunkle Cypreſſen ragen auf. Um das graue Mauerwerk des alten Schloßturmes rankt ſich grünes Geſträuch; und am geöffneten Bogenfenſter des Turmes ſteht Meliſande und kämmt ihr blondes Haar. Ein anderesmal ſieht man die Felſen

des Strandes; auf dem Gipfel des höchſten iſt das finſtere Schloß gebaut; unten liegen große, leuchtend weiße Steine an der blauen Bucht; hoch über der Bucht kommen Meliſande und Pelleas und die alte Königin Genovefa mit der doppelt geſpitzten Haube aus dem Walde heraus und blicken einem Schiffe nach, das irgendwo in unſichtbarer Ferne davonfährt. Ferner der Wald, in dem Golaud die Meliſande, die er ſich als Gemahlin erwählt, zum erſten Male trifft: ſchlanke Birkenſtämme in ſcheinbar undurchdringlichem Gewirr, deren Gipfel von der untergehenden Sonne rot beleuchtet ſind, — ein rechter Märchenwald. Und dann die einzige Landſchaft in lichteren Farben, in der die Liebenden zum erſten Male ſich in den Armen halten, in der aber auch gleich darauf der Tod ſie ereilt: der Park mit ſeinem ſommergrünen Laub und der Brunnen, deſſen Marmor-Einfaſſung weiß leuchtet im Mondſchein.

Dieſer Sinn für das Maleriſche waltet auch in der Darſtellung vor. Die Komparſerie iſt in den Szenen, in denen ſie auftritt, zu künſtleriſch angeordneten Gruppen geſtellt. Von ganz beſonderer Wirkung iſt es, wie die Mägde in einem Zimmer im Erdgeſchoß verſammelt ſind und auf den Tod ihrer jungen Herrin Meliſande warten, die oben im Sterben liegt; und wie ſie ſich um die alte Dienerin drängen, die ihnen erzählt, daß man Meliſande und Golaud, beide verwundet, vor dem Tore gefunden. Und plötzlich brechen die Mägde auf. In der nächſten Szene ſieht man ſie in das Zimmer emporſteigen, in dem Meliſande ſtirbt. Die Treppe mündet in eine Öffnung des Bodens, und aus dieſer Öffnung kommen ſie heraus, eine nach der andern, in ihren ernſten braunen Gewändern. Hinten ſtellen ſie ſich auf im weiten Halbkreiſe vor den Fenſtern, die geöffnet ſind und durch die man auf die rieſige Sonnenſcheibe hinausblickt, die blutrot im Meere verſinkt. Da plötzlich knieen ſie nieder, und in dieſem Augenblicke iſt die junge Herrin geſtorben.

Und auf ihrem altertümlichen Himmelbette liegt Meliſande, den Kopf ſanft zur Seite gewendet, wie ein Kind, das ſchlafen will, von ihrem lichtblonden Haar umfloſſen.

Es iſt nicht unmöglich, daß Lucie Höflich, die im „Neuen Theater" die Meliſande ſpielt, mit der Darſtellung dieſer Rolle unter Anderm wegen ihres reichen hellen Haares betraut worden iſt. Denn es gehört zu einer vollendeten Aufführung von „Pelleas und Meliſande", daß auch das Haar der Meliſande gut dargeſtellt wird, das eine große Rolle in dem Stücke ſpielt. „Mein Haar iſt länger als meine Arme; es iſt länger als ich," ſagt Meliſande zu Pelleas, da ſie ſich zum erſten Male am Brunnen im Park treffen. Später ſteht Meliſande am Fenſter des Turmes. Pelleas kommt unten vorbei. „Was tuſt du?" — „Ich ordne mein Haar für die Nacht," ſagt Meliſande. — „Das alſo leuchtet an der Mauer; ich glaubte, du hätteſt Licht." Sie beugt ſich nieder zu ihm, und er wird von ihrem Haar überrieſelt. „Oh, oh, was iſt das? Was iſt das?" ruft er. „Alle deine Haare, alle deine Haare ſteigen zu mir herab. Dein ganzes Haar, Meliſande, dein ganzes Haar iſt vom Turme gefallen. Ich halte deine Haare in meinen Händen, ich halte ſie in meinem Munde . . . Ich halte ſie in den Armen, ich lege ſie um meinen Hals . . . Ich werde heute nacht nicht mehr die Hände öffnen." Das Haar, das Haar vor Allem iſt ſchuld, daß Pelleas und Meliſande ſich lieben; darum packt Golaud, Meliſandens Gemahl, ihr Haar, als ihn zum erſten Male die Eiferſucht überwältigt: „Auf die Knie nieder! Vor mir nieder auf die Knie! Ah, dein langes Haar iſt endlich zu etwas nütze. Nach rechts und dann nach links! Nach links und dann nach rechts! . . . Abſalon! Abſalon! . . . Nach vorwärts! Nach rückwärts! Bis zur Erde! Bis zur Erde!" So zerrt er ſie an den Haaren durchs Zimmer.

Darum alſo iſt Lucie Höflich die echte Meliſande, weil

ihr über das bunte, mit Edelſteinen beſetzte Gewand in weicher Flut das helle Haar herabfällt bis faſt zu den Füßen. Sie ſieht aus wie eine Märchenprinzeſſin. Auch hat ſie ganz den Ton, den Meliſande haben muß. Meliſande iſt ein Kind, das inmitten ſeiner Spiele einem neuen Spiele begegnet, das es noch nicht kennt: der Liebe. Meliſande liebt unſchuldsvoll wie ein Kind, und doch iſt ihre Liebe ſündig. Denn ſie iſt Golauds Frau und liebt den Pelleas. Aber iſt es ihre Schuld, daß ſie ihn liebt? Golaud iſt alt und grau, und Pelleas iſt jung, und weil Jugend unaufhaltſam zu Jugend drängt, ſinkt Meliſande, ohne daß ſie weiß, wie es geſchah, dem Pelleas an die Bruſt. Deswegen muß ſie ſterben. So geſtaltet ſich aus Gefühlen, kaum verſtandenen Gefühlen, die in einem Kinderherzen erwachen, ein Schickſal. Man möchte ſagen: es iſt ganz beſonders traurig, daß dieſes Kind ſchon ein Schickſal haben muß wie ein Erwachſener. Die Kindlichkeit und die rührende Hilfloſigkeit des armen kleinen Mädchens, das einem Drange folgen muß, den es kaum begreift, das lieben muß, ohne es zu wollen, bloß weil es jung iſt, und dem ſo ſeine Jugend zum Verhängnis wird, bringt Lucie Höflich unvergleichlich zum Ausdruck.

„Pelleas und Meliſande" gilt für das Hauptwerk Maeterlincks aus der Zeit vor „Monna Vanna", aus der ſymboliſtiſchen Zeit. Aber man findet hier nicht einen ſo verſtiegenen Symbolismus, wie in anderen Werken des Dichters. Es gibt Dramen Maeterlincks, in denen die ganze Handlung ein Symbol iſt, hinter dem eine tiefere Deutung zu ſuchen iſt, beiſpielsweiſe „Der Tod des Tintagiles." In „Pelleas und Meliſande" bedeutet die Handlung nichts anderes, als das, was ſie vorſtellt. Der Bruder liebt die Frau des Bruders und wird von ihr wiedergeliebt. Ein Ehebruchsdrama alſo. Selbſt diejenigen, die Maeterlinck nachrühmen, daß er der Dramatik ein Gebiet jenſeits des Lebens erſchloſſen habe, werden zugeben müſſen, daß

eine Tragödie, die ſich bei näherer Beſichtigung als ein Ehebruchsdrama erweiſt, auf dieſer Erde ſpielt. Denn es iſt kaum anzunehmen, daß Ehen auch in der vierten Dimenſion gebrochen werden.

In dieſe Tragödie ſind nun ſymboliſtiſche Szenen und Redewendungen eingeſtreut. Der Symbolismus tritt alſo hier nicht als eine Kunſt auf, welche prätendiert, auf der Bühne das zu zeigen, was nicht mehr menſchlich iſt, ſondern er dient nur als ein Mittel zur Bühnendarſtellung einfach menſchlicher Vorgänge. Er will kein Drama von einer neuen Art ſchaffen, ſondern er iſt in einem Drama von der alten Art ein dramatiſcher Kunſtbehelf, neben anderen dramatiſchen Kunſtbehelfen. In dieſer Eigenſchaft bringt er ſchöne und eigenartige Wirkungen hervor, und es zeigt ſich, daß er das Drama bereichert, ſobald er ſich deſſen Geſetzen unterwirft und darauf verzichtet, ſeine eigenen Geſetze für das Drama aufzuſtellen. Maeterlinck, der in anderen Werken ſich (vergebens) bemüht hat, das Drama dem Symbolismus dienſtbar zu machen, hat hier den Symbolismus in den Dienſt des Dramas geſtellt, und daher iſt ſchon dieſes Werk nicht mehr ein Experimentieren mit einer chimäriſchen tranſzendentalen Dramatik, ſondern es bedeutet, ſo ſehr es auch vom Symbolismus erfüllt iſt, bereits ein Einlenken in reale dramatiſche Bahnen, die den Dichter ſchließlich zu „Monna Vanna“ geführt haben.

Der Symbolismus in „Pelleas und Meliſande“ iſt manchmal etwas billig und aufdringlich zugleich. Golaud beiſpielsweiſe erkennt, daß Pelleas und Meliſande ſich zu lieben beginnen. Er will den Pelleas warnen; und man ſieht Beide in einem unterirdiſchen Gewölbe erſcheinen. Pelleas geht voraus, Golaud folgt. Auf einmal ruft Golaud dem Pelleas zu: „Geh' nicht weiter! Du ſtürzeſt ſonſt ins Bodenloſe!“ Richtig: dort vor den Füßen des Pelleas klafft eine ſchwarze Schlucht. Es

iſt wirklich etwas umſtändlich, wenn der Dichter, um die Trivialität auszudrücken, daß Jemand, der ſich in einer gefährlichen Situation befindet, am Rande des Abgrundes ſteht, den Abgrund ſelbſt auf die Bühne bringt. Das Drama entwickelt ſich weiter, und das tragiſche Ende der beiden Liebenden ſteht bevor. Nichts liegt näher, als das junge Paar, das in ſeiner Unſchuld den Tod verwirkt hat, mit Lämmern zu vergleichen, die zur Schlachtbank geführt werden. Der Vergleich iſt ſo abgebraucht, daß ein Dichter ſich fragen müßte, ob er ihn anwenden darf. Wenn aber Maeterlinck um dieſes abgebrauchten Vergleiches willen wieder eine ganze Szene ſchreibt und wenn er ſogar wirkliche Lämmer über die Bühne gehen läßt, die wirklich zur Schlachtbank geführt werden, ſo mag das Symbolismus ſein, aber es iſt zugleich ein eines Dichters unwürdiger Gemeinplatz, der dadurch, daß er ſymboliſch ausgedrückt wird, nichts von ſeiner Banalität verliert.

Andere Symbole jedoch ſprechen eine eindringliche Sprache. So namentlich der Anfang. Der Vorhang geht auf, und man ſieht ein verſchloſſenes Tor. Im Innern hört man die Stimmen der Mägde, die den Pförtner rufen: „Öffne das Tor!“ Der Alte zögert. Aber die Mägde drängen. „Öffne das Tor! Große Ereigniſſe werden ſich begeben. Wir wollen die Schwelle waſchen!“ Langſam dreht ſich das Tor in ſeinen Angeln; die Mägde erſcheinen auf der Schwelle und beſchatten mit der Hand die Augen, welche die Sonne blendet. Gleich aus dieſer erſten Szene ſchlägt dem Zuſchauer ein voller Hauch der Stimmung entgegen, welche das Drama erfüllt. Eine oft geheimnisvolle Muſik beginnt mit einer ernſten verſchleierten Melodie. „Öffne das Tor!“ rufen die Mägde. Denn in das finſtere Schloß wird bald ein lieblicher junger Gaſt einziehen. Golaud wird Meliſanden im Walde begegnen und wird ſie als ſeine Gemahlin heimführen. Einzig der alte Pförtner weiß, daß es ſchlimm

enden wird. Und während die Mägde nach Waſſer rufen, um die Schwelle zu waſchen, ſagt er (mit einer Reminiszenz an die Wohlgerüche Arabiens der Lady Macbeth): „Ja, ja! Gießt Waſſer aus, gießt Waſſer aus, gießt alles Waſſer der Sintflut aus, und ihr werdet die Arbeit doch nicht zuſtande bringen!“ Denn auf dieſe Schwelle wird Meliſandens Blut tropfen, wenn man ſie, von Golaud verwundet, vor dem Tore finden wird. „Öffne das Tor!“ Es iſt zugleich auch das Tor, das ſich dem Zuſchauer auftut und durch das er in die Wunderwelt der Dichtung ſchreitet.

Das iſt alſo ein ſchöner ſymboliſcher Beginn des Dramas, dieſes verſchloſſene Tor, das ſich langſam öffnet . . . . . Symbolismus? Eigentlich iſt jede Dichtung ſymboliſtiſch. Denn das Weſen der Dichtung beſteht darin, daß ſie nach Vergleichen, nach Bildern ſucht. Der Symbolismus auf dem Theater hat dann nur die Eigenheit, daß er ſich bemüht, dieſe Vergleiche, dieſe Bilder ſzeniſch ſichtbar zu machen.

Zugleich hat die ganze Weltanſchauung, die in dem Drama ſich ausdrückt, etwas Symboliſtiſches, und das iſt ein beſonders bezeichnendes Merkmal der Dramen aus der früheren Schaffensperiode Maeterlinck's. Wie nämlich hinter dem Symbol das Eigentliche zu ſuchen iſt, ſo hat der Dichter auch eine Auffaſſung des Menſchenlebens, die das Eigentliche, das für das Leben Beſtimmende hinter dem Leben ſucht. Alles menſchliche Erleben erſcheint ihm als das Reſultat verborgener Kräfte, die hinter dem Leben wirken, wie im Puppentheater die Drähte der Puppen hinter der Bühne bewegt werden. Es iſt ein alter, oft geäußerter Gedanke, daß wir Alle ein Spielball in der Hand dunkler Mächte ſind. Aber in den Dramen Maeterlinck's und in „Pelleas und Meliſande“ vor Allem wird eine, man möchte ſagen, ganz beſonders radikale Konſequenz daraus gezogen. Diejenigen, die in dieſen Dramen den Sinn des Daſeins deuten,

haben eine merkwürdige Art, das Schickſal als das Subjekt und den Menſchen als das Objekt des Menſchenlebens zu ſetzen. Nicht wir leben unſer Leben, ſondern das Schickſal lebt es.

So redet der greiſe König Arkel, der Großvater von Golaud und Pelleas, der, wie oft die alten Männer bei Maeterlinck, einem Seher gleicht: Er iſt bereits ſo nahe an den Grenzen des Lebens angelangt, daß ſein Blick über dieſe Grenzen hinauszudringen ſcheint. Wenn er in menſchlichen Dingen ſeinen Rat geben ſoll, ſo iſt es, als ſpreche er immer über die Menſchen hinweg zum Eigentlichen, das hinter ihnen ſteht, nur ſeinen Seheraugen ſichtbar, — zum Schickſal. Überhaupt rät er nicht gern. Wozu raten, da allein das Schickſal waltet? Sein Enkel Golaud wird ausgeſandt, um die Prinzeſſin Urſula zu heiraten. Statt ihrer heiratet er Meliſande, die er im Walde an einer Quelle findet. „So ſei es denn, wie er gewollt hat," ſagt der alte König Arkel. „Ich habe mich niemals einem Schickſal in den Weg geſtellt. Es iſt vielleicht kein Ereignis ohne Sinn." Auch dem Pelleas gibt er keinen beſtimmten Rat, als dieſer ihn fragen kommt, ob er eine Reiſe antreten ſoll, um einen ſterbenden Freund zum letztenmal zu ſehen. Es handelt ſich nicht um Pelleas; es handelt ſich darum, ob das Schickſal des Pelleas dieſe Reiſe will. Und er antwortet ihm auf ſeine Frage: „Wenn du glaubſt, daß vom Grunde deines Lebens aus dieſe Reiſe gefordert wird, ſo unterſage ich ſie dir nicht. Denn beſſer als ich mußt du die Ereigniſſe kennen, die du deinem Weſen oder deinem Schickſal darzubieten haſt."

Das Schickſal alſo fordert von jedem Menſchen beſtimmte Ereigniſſe, wie ein Götze Opfer fordert. Die Menſchen können nicht anders, ſie müſſen ſo handeln, daß das Schickſal die Ereigniſſe bekommt, die es braucht. Wenn aber die Menſchen ihre Handlungen nicht ſelbſt beſtimmen, warum müſſen ſie oft ſo hart für ihre Handlungen büßen? Welch eine ungerechte Weltord-

nung, die die Menſchen höheren Gewalten überantwortet und ſie dann leiden läßt für das, was dieſe Gewalten ſie gezwungen haben, zu tun! Wozu überhaupt das Leid, das allzuviele Leid in der Welt? Braucht denn das Schickſal, wie ein grauſamer Moloch, auch dieſes Opfer? Braucht es zermarterte Gewiſſen, zerquälte Seelen? Was ſagt die Weisheit des alten Arkel, wenn man ihn danach fragt? Der alte Arkel hat mitanſehen müſſen, wie Golaud die Meliſande an den Haaren durch das Zimmer zerrt. Und da findet auch er, der ſich ſonſt ſo widerſpruchslos dem Schickſal fügt, ein Wort der Anklage, ein wundervolles Wort. „Wäre ich Gott," ſagt er wie im Tone ſanften Vorwurfs, „ich hätte Mitleid mit dem Herzen der Menſchen."

Die dunklen Schickſalsgewalten, die das Leben der Menſchen beherrſchen und beſtimmen, ſpielen nun in Maeterlinck's älteren Werken eine ſeltſame Rolle. Sie greifen nicht bloß in das Drama ein (in jedes Drama greift das Schickſal ein), ſondern ſie wirken ſozuſagen perſönlich mit, ſie kommen ſozuſagen ſelbſt auf die Bühne. Die alten Dichter haben ſie manchmal ſichtbar gemacht, ſie ließen ſie als Geſpenſter erſcheinen. Maeterlinck macht ſie nicht ſichtbar, ſondern fühlbar; und nur durch die Eigenart ſeiner dramatiſchen Technik, die aber immer mit den einfachſten Mitteln arbeitet, durch einen gewiſſen, nur ihm eigenen Ausdruck, den er in die Worte des Dialogs zu legen weiß, bewirkt er, daß die Zuſchauer den Hauch aus dem Jenſeits ſpüren, daß ſie fühlen, wie etwas Unheimliches, etwas Übermenſchliches näher, immer näher kommt und über die Bühne geht. So hat ein kleines Drama von Maeterlinck, das zu ſeinen ſchönſten und packendſten gehört, „L'Intrus", das Eindringen des Todes in ein Haus zum Inhalt. In ähnlicher Weiſe wird in „Pelleas und Meliſande" das Herannahen des Todes geſchildert, und auch hier bringt die Szene einen tiefen Eindruck hervor.

Es ist die Szene der Mägde, von der schon gesprochen wurde. Sie eröffnet den fünften Akt. Wir wissen nicht, was aus Melisande geworden ist. Wir haben sie zuletzt gesehen, als sie am Schlusse des vierten Aktes vor Golaud flüchtete, der sie mit Pelleas im Parke überrascht hat. Nun, zu Beginn des fünften Aktes, stehen in einem Zimmer des Erdgeschosses die Mägde beisammen; von draußen dringt das Geschrei der Kinder herein, die vor dem Fenster spielen. Die Mägde flüstern: „Ihr werdet es sehen, Mädchen, ihr werdet es sehen, heute abend wird es sein. Bald wird man uns holen kommen." — „Man wird uns nicht holen kommen. Sie wissen nicht mehr, was sie tun." — „Wir wollen hier warten." — „Wir werden es schon wissen, wann es nötig sein wird, hinaufzugehen." — „Wenn der Augenblick gekommen sein wird, werden wir von selbst hinaufgehen." — „Kein Geräusch ist mehr im Hause zu hören." — „Man sollte den Kindern, die vor dem Fenster spielen, sagen, daß sie still sein sollen." — „Sie werden bald von selber still sein." — „Der Augenblick ist noch nicht gekommen." — „Niemand kann mehr in ihr Zimmer eintreten," sagt eine alte Dienerin. „Ich habe länger als eine Stunde gehorcht. Die Fliegen auf den Türen könnte man kriechen hören. Ich habe nichts gehört." — „Bald, bald wird man uns holen kommen," wiederholt eine andere. Und nun erzählt die alte Dienerin, wie sich alles begeben hat; wie man Melisande vor dem Tore gefunden hat, mit einer Wunde in der Brust, und ihren Mann, den großen Golaud, daneben; wie der große Golaud, der sich hatte töten wollen, schon wieder geheilt ist; wie aber Melisande sterben wird, obwohl sie doch nur eine ganz kleine Wunde hat. Wieder beginnen die Mägde zu raunen. Plötzlich aber schweigen sie und horchen: „Ich höre die Kinder nicht mehr schreien." — „Sie haben sich vor das Fenster gesetzt." — „Sie haben sich eng aneinander gedrückt." — „Ich höre nichts

mehr im ganzen Hauſe." — „Man hört nicht einmal mehr die Kinder atmen." — „Kommt, kommt," mahnt die alte Dienerin. „Es iſt Zeit, hinaufzugehen."

Man muß die Szene auf dem Theater ſehen, um die große Wirkung, die ſie übt, zu begreifen, um zu verſtehen, wie der Zuſchauer die Schauer des Todes zu ſpüren bekommt durch ein Geflüſter von Frauen, die in geheimnisvollen Wendungen von etwas reden, das ſie nicht näher zu bezeichnen wagen, und durch ein Geſchrei ſpielender Kinder, das eine zeitlang ertönt und plötzlich abbricht.

Es gibt in dem Stücke nur noch wenige Partien von ſo ſtarkem dramatiſchen Gehalt. Zu ihnen gehört die Szene zwiſchen Golaud und dem kleinen Yniold, ſeinem Söhnchen aus erſter Ehe. Golaud, der, wie es zumeiſt das Los des vom Argwohn der Eiferſucht gequälten Mannes iſt, vergeblich nach Wahrheit ſucht, entſchließt ſich in ſeiner Verzweiflung, den kleinen Yniold auszuforſchen, der ja oft im Zimmer ſeiner Stiefmutter Meliſande weilt, wenn Pelleas ſie beſucht. Das Geſpräch zwiſchen dem Sohne und dem Vater, der aus dem argloſen Geplauder des Kindes zu ergründen ſich bemüht, ob die Mutter eine Ehebrecherin iſt, zählt zum Ergreifendſten, das man in unſerer Zeit auf der Bühne gehört hat.

Die Liebesſzene dann am Schluß des vierten Aktes iſt voll poetiſcher Innigkeit und bildet zugleich einen der dramatiſchen Höhenpunkte des Stückes. Mit zarteſter Anmut hat der Dichter vier Akte lang geſchildert, wie allmälig die Liebe in den beiden jungen Herzen erwacht. Endlich bricht der Jubel aus. Pelleas und Meliſande treffen ſich abends im Park am Brunnen, an der „Fontaine des aveugles". Keine großen Worte. „Ich liebe dich." — „Ich liebe dich auch." Sie ſinken ſich in die Arme. Man hört in der Ferne Ketten klirren. Die Tore der Burg werden geſchloſſen. Nun müſſen ſie die Nacht draußen ver-

bringen. „Tant mieux, tant mieux, tant mieux,“ ſagt Meliſande. Sie umarmen ſich von neuem. Aber dort hinter dem Baume. . . . „Er iſt da,“ flüſtert Meliſande mit erſtickter Stimme. „Golaud ſteht hinter dem Baume.“ — „Er wird uns töten,“ klagt Pelleas leiſe. — „Tant mieux, tant mieux, tant mieux,“ antwortet Meliſande. Sie tun ſo, als hätten ſie Golaud nicht geſehen, weil er ſo lange ſich nicht rühren wird, als er ſich unbemerkt glaubt; ſo gewinnen ſie noch einige Augenblicke, um ſich küſſen zu können; und ſie küſſen ſich immer heißer und inniger, bis Golaud hervorſtürzt und dem Pelleas ſein Schwert in die Bruſt ſtößt.

Im allgemeinen iſt dieſes Drama nicht allzu dramatiſch. Es wirkt weniger durch die Kraft ſeiner Vorgänge als durch die Lieblichkeit ſeiner Geſtalten, die Tiefe und Schönheit ſeiner Gedanken und die Poeſie ſeiner Stimmungen, ſeiner dämmerhaften Stimmungen. Und eigentlich iſt es überhaupt kein Drama, ſondern es iſt ein Märchen, das in bunten ſeltſamen Bildern vorübergleitet, ein Märchen allerdings, in dem moderne Menſchen auftreten und deſſen eigentümlicher Reiz darin beſteht, daß es uns unſere eigene Art, zu denken und zu empfinden, daß es uns im Traumlande uns ſelber zeigt.

„Der Schlachtenlenker“ — „Candida“.

Von Bernard Shaw.

Endlich ist wieder einmal das Erscheinen eines neuen dramatischen Talents zu verzeichnen. Aus Deutschland ist es leider nicht gekommen. Die deutsche „neue Richtung“ ist nach dem ersten Anlauf stecken geblieben, und denjenigen, die sich heutzutage „moderne Dichter“ nennen, ermöglicht es zumeist nur das Schlagwort „modern“, das Publikum über ihr Halb- oder Nichtskönnen, über ihre Unfähigkeit zur Entwicklung, zum Aufschwung hinwegzutäuschen. Frankreich, das sonst auf dem Wege des Dramas voranzugehen pflegt, hat seine Führerschaft zur Zeit verloren. Zum ersten Male seit einem halben Jahrhundert fehlt es in Frankreich an dramatischen Talenten, und der Zustand des französischen Theaters, das Routiniers und Tantièmenspekulanten beherrschen, ist ebenso unerfreulich wie der des deutschen. Im weltliterarischen Turnus scheint die Reihe wieder einmal an England gekommen zu sein. England hat uns zunächst Oskar Wilde gegeben, einen der originellsten Künstler und Kunstdenker und vor allem wohl den geistvollsten Schriftsteller der letzten Zeit. Jetzt gibt es uns Bernard Shaw, der vor allen gegenwärtigen deutschen und französischen Dramatikern sich dadurch auszeichnet, daß er bei den großen französischen und nordischen Meistern die dramatische Technik gelernt hat, daß er einen Dialog schreibt, der reich an Gedanken ist und von

Esprit funkelt, daß er ein moderner Geist und daß er eine Persönlichkeit ist.

Es ist das Verdienst des „Neuen Theaters", Bernard Shaw zuerst in Berlin (leider recht unzulänglich) gespielt und durch diese Berliner Vorstellungen etwas Entscheidendes für die Einführung des englischen Dichters in das Repertoire der deutschen Bühnen getan zu haben. Das „Neue Theater" hat sich unter den Dramen Shaws den „Schlachtenlenker" und „Candida" ausgesucht und damit zugleich die beiden wertvollsten Werke gewählt, soweit sie wenigstens bisher in deutscher Übersetzung vorliegen. Uebersetzt ist außerdem „Der Teufelskerl", ein amüsantes und gewiß sehr bühnenwirksames Stück, das mit der raffinierten Technik des französischen Boulevard-Dramas gearbeitet ist, das zur Zeit des amerikanischen Unabhängigkeitskampfes gegen England spielt, das aber auch, wenn man Kostüm und Namen verändern würde, in irgend einem anderen Kriege und zu irgend einer anderen Zeit spielen könnte, das also gerade die Eigenschaften nicht besitzt, durch die das Napoleon-Drama „Der Schlachtenlenker" sich auszeichnet: nämlich die Kunst der historischen Charakteristik und eine originelle Geschichtsauffassung. Ferner sind „Die Helden" übersetzt, ein Drama, das sich während des serbisch-bulgarischen Krieges zuträgt. Es hat einen glänzenden ersten Akt, ist aber dann in der Führung der Handlung wie in der Zeichnung der Charaktere überaus schleuderhaft gearbeitet und sinkt zur Farce herab.

Die Komödie „Der Schlachtenlenker" bringt den jungen Napoleon auf die Bühne, den siebenundzwanzigjährigen General Bonaparte, Oberkommandierenden der Armée d'Italie. Diese Komödie ist unter allen Napoleon-Dramen, die jemals geschrieben wurden, jedenfalls die merkwürdigste dadurch, daß sie Napoleon ganz und gar nicht als Helden schildert. Das Stück Bernard Shaws ist vollständig frei von jener Napoleon-

Romantik, die Beranger geschaffen und deren Ton von ihm Heinrich Heine übernommen hat. Durch die Lieder dieser Dichter zieht Napoleon wie eine verklärte Heroengestalt. Ehrfurchtsvoll blicken die Kinder zur Großmutter auf, die „ihn" noch mit eigenen Augen hat sehen dürfen, und bitten: „Parlez-nous de lui, grand'mère! Grand'mère, parlez-nous de lui!" Nach den Dichtern, die Napoleon wie ein Wunder gefeiert haben, kommt Shaw als der kühle Skeptiker, der den Wunderglauben zerstört. Alles geht mit natürlichen Dingen zu, scheint er sagen zu wollen, und jeder Held ist ein Mensch. Das heißt, daß auch ein Held aus Hohem und aus Niedrigem zusammengesetzt ist. Und da ein jeder immer ganz in seinen Werken ist, so trägt zu den Taten, die Heldenruhm verleihen, zugleich mit dem Hohen im Charakter des Helden sicherlich auch das Niedrige bei. So hat schon Larochefoucauld, der bereits vor etlichen hundert Jahren gelehrt hat, die Welt ohne Illusionen zu betrachten, den Nimbus des Heroismus und der Tugend zerstört, und seine Maximen suchen immer nur den Satz zu beweisen, der am Anfang steht: „Ce n'est pas toujours par valeur et par chasteté, que les hommes sont vaillants et que les femmes sonst chastes."

Shaw, auch ein Weltweiser, der das Leben kennt und der insbesondere die Mittel kennt, mit denen oft die großen Erfolge erzielt werden, hat sich die Frage vorgelegt, wie die Laufbahn Napoleons, die staunenswerteste Karriere der Weltgeschichte, zu erklären ist. Und er hat die Antwort gefunden, daß man, um vom Artillerieleutnant zum Kaiser zu avanzieren, ein ungeheueres Genie besitzen muß — und eine ungeheuere Skrupellosigkeit. Auf diese Weise ist er zu der originellen Idee gelangt, einmal ein Napoleon-Drama zu schreiben, in dessen Mitte ein skrupelloser Napoleon steht. Für diese Auffassung gibt es mancherlei Anhaltspunkte, namentlich in der Geschichte des jungen Generals Bonaparte, der sein italienisches Kommando

sich verschaffen ließ durch die Beziehungen seiner Frau zu Barras, dem allmächtigen Mitgliede des Direktoriums, welche Beziehungen so gute waren, als sie nur sein können zwischen einer Frau und dem Manne, dessen Maitresse sie ist.

In diese Lebensperiode Napoleons hat Shaw sein Stück verlegt; das Liebesverhältnis zwischen Barras und Madame Josefine spielt hinein, und wir lernen in der Person Napoleons einen jungen Streber kennen, für den sein Ehrgeiz das oberste Gesetz ist und der, da ihm eine Kränkung seiner Mannesehre widerfahren ist, weniger das Bedürfnis fühlt, den Affront zu rächen, als vielmehr ihn geheimzuhalten, weil ein Skandal seiner Karriere schaden könnte. Soviel Zynismus müßte abstoßend wirken, wenn nicht zugleich dieser Streber dadurch so anziehend würde, daß er die Feinheit und den überlegenen Verstand, den Geist und das Feuer des jungen Napoleon besitzt. Shaw verherrlicht den Napoleon nicht, aber er ist weit entfernt, ihn zu verurteilen. Die Originalität seines Napoleon-Dramas besteht darin, daß es das Werk eines Ironikers ist, der seine Freude daran hat, in der Seele eines Helden der Weltgeschichte allerlei nicht allzu Heldenmäßiges aufzudecken, — den Schlachtenlenker zu zeigen, wie er von Weibern in die Enge getrieben wird und sich nicht befreien kann, ohne ein wenig gemein zu werden, — Napoleons Größe zu schildern und sich zugleich über ihn lustig zu machen.

Das Stück spielt zwei Tage, nachdem die Franzosen unter der Führung des Generals Bonaparte sich den Flußübergang über die Brücke von Lodi erzwungen haben. In Travazzano, einem kleinen Ort auf dem Wege von Mailand nach Lodi, hat der General in einem Wirtshaus Quartier genommen. Er wartet ungeduldig auf einen Offizier, der ihm seine Pariser Post und wichtige Depeschen bringen soll. Mit fast zweistündiger Verspätung stürzt der junge Leutnant endlich staubbedeckt in

das Zimmer des Generals. Die Verspätung erklärt sich dadurch, daß er sein Pferd verloren hat, und sein Pferd hat ihm eben derjenige abgenommen, der ihm auch die Pariser Post und die Depeschen gestohlen hat. Soweit sich nämlich aus den verworrenen Reden des jungen Offiziers erkennen läßt, hat er unterwegs einen jungen Mann getroffen, der einen so vertrauenswürdigen Eindruck machte, daß er, ohne unhöflich zu werden, unmöglich nein sagen konnte, als der junge Mann den Vorschlag machte, der Leutnant solle ihm seine Briefe und sein Pferd zur Aufbewahrung geben. Als aber der Leutnant Pferd und Briefe wieder haben wollte, war der junge Mann — diese schwarze Seele! — verschwunden.

Während der Leutnant das berichtet, hört man draußen eine Stimme. Der Leutnant greift nach seinem Degen. „Das ist er!" Eine Dame tritt ins Zimmer. „So habe ich dich doch erwischt!" brüllt der Leutnant. „Zieh' diesen Unterrock aus!" Die Dame flüchtet sich zu Napoleon. „Herr General, beschützen Sie mich!" Der Leutnant läßt nicht von ihr ab. „Dieser Bursche ist ein österreichischer Spion; er hat meine Depeschen gestohlen." Die Dame antwortet: „Das muß mein Bruder gewesen sein; er ist beim Stabe des Generals Masséna und sieht mir zum Verwechseln ähnlich."

Napoleon schickt den Leutnant aus dem Zimmer. Dann wendet er sich zu der Dame: „Meine Depeschen! Schnell!" Die Dame protestiert. Napoleon läßt sich nicht irre machen. „Sie haben sich als Mann verkleidet. Sie haben sie diesem Dummkopf abgelistet. Sie tragen sie unter Ihrem Busentuch! Geben Sie sie gutwillig heraus, oder ich brauche Gewalt!" Die Dame leugnet, schmeichelt, sucht Zeit zu gewinnen. Alles ist vergebens. Da sagt sie endlich: „Ja, ich will Ihnen alle Ihre Papiere geben; aber ich bitte Sie: lassen Sie mir nur einen einzigen Privatbrief!" Napoleon beginnt das Abenteuer

amüſant zu finden. Die Feindin iſt in ſeiner Gewalt, und es macht ihm Vergnügen, mit ihr zu ſpielen, wie die Katze mit der Maus ſpielt, — ein Vergnügen, welches dadurch noch erhöht wird, daß die Feindin jung und ſchön iſt. So lehnt er es nicht ab, mit ihr zu plaudern und ihr auf allerlei Fragen allgemeiner und perſönlicher Natur Rede und Antwort zu ſtehen. Ein anmutsvolles, geiſtvolles Geſpräch. Die Dame ſchmeichelt, ſchmeichelt. Schließlich ſinkt ſie vor ihm auf die Knie und küßt ihm die Hände. Das iſt zu grob. Napoleon bricht in Wut aus: „Sie wollen mich behandeln, wie meinen Eſel von Leutnant! Her mit den Papieren, oder ich nehme ſie mir!“ Die Dame bricht in Tränen aus. Dann ſagt ſie: „Sie Tier!“ und holt das Paket aus ihrem Buſen.

Napoleon beginnt die Papiere zu ordnen. Die Dame ſieht ruhig zu und ſagt: „Ich werde Zeuge ſein, wie Sie Ihre Ehre verlieren.“ Napoleon lacht: „Beginnen Sie Ihre Kunſtſtücke von neuem? Das Packet bringt mir Nachrichten über Beaulieus Rückzug und einige Pariſer Privatbriefe.“ — „Laſſen Sie uns ehrlich teilen!“ ſchlägt die Dame vor. „Nehmen Sie die Berichte Ihrer Spione und geben Sie mir die Pariſer Korreſpondenz!“ — „Sie ſcheinen meine Briefe als Ihr Eigentum zu betrachten.“ — „Ich will keinen Ihrer Briefe. Ich will nur einen Brief, den eine Frau einem Mann geſchrieben hat, der nicht ihr Gatte iſt, — einen Brief, der geſtohlen und Ihnen aus Bosheit und Infamie zugeſendet worden iſt, um die Frau zu kompromittieren.“ Napoleon begreift noch immer nicht. Die Dame wird deutlicher. „Dieſer Brief wurde Ihnen geſchickt, um Sie mit dem Direktor Barras zu entzweien.“ — „Barras iſt mein perſönlicher Freund,“ antwortet Napoleon. — „Ja,“ meint die Dame, „Sie wurden durch Ihre Frau befreundet.“ Napoleon ſtutzt, dann wird er wieder zornig und weiſt der Dame die Tür: „Gehen Sie!“ — „Nicht ohne dieſen Brief!

Ich bin mit der Frau befreundet, die er angeht, und habe ihn ihr versprochen." — „Machen Sie, daß Sie fortkommen!" schreit Napoleon, „Ich lasse mich nicht von Weibern belästigen." Jetzt verliert auch die Dame die Geduld; sie wendet sich zur Tür und sagt: „Behalten Sie den Brief und lesen Sie darin die Geschichte Ihrer eigenen Entehrung!" Napoleon vertritt ihr den Weg. Er ist außer sich vor Wut, aber er faßt sich rasch. Denn er hat plötzlich begriffen, worum es sich handelt. In dem Paket befindet sich ein Brief, der ihm beweisen wird, daß seine Frau die Geliebte von Barras ist. Und in dem Augenblick, der ihm diese niederschmetternde Enthüllung bringt, hat er nur einen Gedanken: „Wie wird das auf meine Karriere wirken!" Blitzschnell überlegt er die Folgen: Skandal, Scheidung von Josefine, Duell mit Barras, Sturz aus allen Höhen. Diese Folgen müssen vermieden werden; und um sie zu vermeiden, gibt es nur ein Mittel: er darf nicht wissen, was vorgefallen ist; oder vielmehr: niemand darf wissen, daß er es weiß.

Darum bietet er, mit verstellter Großmut, der Dame jetzt das Paket an: „Sie haben mich besiegt. Nehmen Sie die Briefe!" Nun aber will die Dame sie nicht mehr nehmen. Sie ist beleidigt durch die Brutalität, mit der er sie behandelt hat, und läßt ihn die Macht, welche die neue Situation ihr gibt, ebenso fühlen, wie er vorhin sie seine Macht hat fühlen lassen. Napoleon greift zu einem verzweifelten Mittel. Der Beweis muß geliefert werden, daß er den kompromittierenden Brief nie erhalten hat. Er steckt ihn daher in die Brusttasche und läßt den Leutnant holen: „Ich muß die Depeschen haben, die Sie verloren haben. Sie werden sofort sich aufmachen und den Burschen finden, der sie Ihnen gestohlen hat. Finden Sie ihn nicht, so lasse ich Sie degradieren." Nachdem der Leutnant das Zimmer verlassen hat, fragt die Dame: „Was soll das bedeuten?" Napoleon antwortet: „Er wird Ihren Bruder

nicht finden." — „Selbstverständlich nicht, weil ich keinen habe." — „Das heißt also," erklärt Napoleon, „die Papiere werden unwiederbringlich verloren sein." — „Und darum," fragt die Dame entsetzt, „soll die Karriere dieses unglücklichen Menschen geopfert werden?" Napoleon zuckt die Achseln und geht hinaus. Die Dame jedoch verspricht dem Leutnant: „Sie sollen meinen Bruder in ihre Gewalt bekommen, wenn Sie schwören, ihm kein Leid anzutun." Sie verschwindet. Einige Minuten vergehen. Napoleon erscheint wieder und droht dem Leutnant, daß er ihn erschießen lassen wird, wenn er den Depeschendieb nicht zur Stelle bringt. Da kommt die Dame, als junger Offizier verkleidet, und überreicht dem Leutnant ihren Degen mit den Worten: „Ich bin Ihr Gefangener!"

Das Stück endet damit, daß Napoleon und die Dame endlich Frieden schließen, daß sie an einem Tisch sich gegenüber sitzen, auf dem ein Licht steht, daß sie an diesem Licht die Briefe verbrennen und daß sie sich, während der Vorhang langsam fällt, mit langen, verlangenden Blicken in die Augen sehen.

Einige Berliner Kritiker haben es selbstverständlich nicht unterlassen, den englischen Autor zu tadeln, daß er solch ein Intrigenstück geschrieben hat. „Das ist ja der reine Skribe," haben sie verächtlich geäußert. Die Bemerkung ist richtig. Nur hebt sie einen der Vorzüge des Stückes hervor; und man muß es mit Freude begrüßen, daß sich endlich wieder ein dramatischer Autor gefunden hat, der bei Meister Scribe in die Schule gegangen ist, um bei ihm zu lernen, wie man eine spannende und amüsante Handlung zustande bringt. Eingestreut in die bewegten Vorgänge dieses kleinen Dramas sind manche köstliche Bemerkungen. Eingestreut ist insbesondere ein Exkurs über die englische Politik der Eroberung, die, wenn sie ein Land haben will, sich niemals eingesteht, daß sie es will, sondern immer einen Grund findet, der es ihr zur moralischen oder

religiösen Pflicht macht, das Land zu unterwerfen, dessen sie benötigt, — ein Exkurs, der zum Boshaftesten gehört, das jemals über die Engländer gesagt worden ist. (Die Bosheit Shaws gegen die Engländer erklärt sich daraus, daß er Ire ist.) Jede Person des Stückes ist lebendig und eigenartig gestaltet: der italienische Wirt, ein drolliger Taugenichts, — der Leutnant, der einer alten aristokratischen Familie angehört und vor dem Roturier in Generalsuniform nicht den mindesten Respekt hat, — die Dame, eine graziöse weibliche Erscheinung, die noch anziehender wird durch den Schleier des Geheimnisses, der sie umgibt, — endlich Napoleon selber. Wenn sich ein junger Mitterwurzer fände, der diesen Napoleon spielen könnte, wie er gespielt werden muß, so würde dieses Stück gewiß das Publikum entzücken. . . . .

„Candida", ein dreiaktiges Schauspiel, bringt drei wundervoll gezeichnete Figuren auf die Bühne. Da ist Jakob Morell, ein Pastor aus dem Nordosten von London, ein kluger, ehrlicher, aufgeklärter Mann, ein wohlgeratenes Exemplar der in London so häufigen Art der politischen Pastoren, ein Sozialpolitiker, der mit aller Kraft für die Emanzipation des arbeitenden Volkes eintritt, und namentlich ein glänzender, vielbewunderter Kirchen- und Versammlungsredner. Da ist sein Gegenstück, Eugen Marchbanks, der Neffe eines Peer, ein achtzehnjähriger Dichter, schmächtig, schüchtern, zappelig, während der Andere kräftig, selbstbewußt, ruhig ist, — ein Ästhet mit überzarten, überempfindlichen Nerven, ein ganz seltsames Produkt moderner Überkultur, aber im Grund seiner Seele wahr und rein. Da ist vor allem Candida, des Pastors Gattin, eine Frau von dreiunddreißig Jahren, schön und schlank, sanft und gut, von einer himmlischen Güte. Wenn sie spricht, so breitet sie (sagt Shaw) „einen Hauch von Ruhe um sich mit ihrer sanften, gesunden, zärtlichen Stimme". Über ihrem Kamin hängt

das Bild der Madonna aus Tizians „Himmelfahrt", dieser unvergeßlichen Frau mit den innig blickenden Augen. „Ein kluger Beobachter," sagt Shaw, „würde, wenn er Candida betrachtet, mit einemmale erraten, daß, wer immer das Bild von „Mariä Himmelfahrt" über ihren Kamin gehängt hat, ein seelisches Band zwischen den beiden Frauen geahnt haben mag."

Candida ist eine der schönsten Frauengestalten, welche die moderne Dichtung geschaffen hat, und sie verdient es, ebenso populär zu werden, wie die Frauengestalt eines andern modernen Dichters geworden ist, Ibsens Nora, zu der Candida in einem von Shaw wahrscheinlich beabsichtigten Gegensatz steht. Nora kämpft für das Recht der Frau, eine Persönlichkeit zu haben, und sie verläßt Mann und Kinder, um dieses ihr Recht durchzusetzen. Candida löst die Frauenfrage, über die sie vielleicht niemals nachgedacht hat, in der entgegengesetzten Weise. Sie zeigt durch ihr Beispiel, daß es für die Frau noch ein anderes Mittel zur Geltendmachung ihrer Persönlichkeit gibt als das, zu dem Nora greift, und Candidas Mittel heißt: Güte und selbstlose Hingebung. Auch Candida hat einen Mann, der sie nicht versteht und der in seinem Selbstbewußtsein sich ihr überlegen dünkt. Aber sie verläßt ihn nicht. Sie sieht auch in der Überhebung, die er ihr zeigt, kein Hindernis, ihn um seiner sonstigen vortrefflichen Eigenschaften willen weiter zu lieben. Die einzige Genugtuung, die sie sich verschafft, ist die, daß sie sein Selbstgefühl erschüttert und daß sie ihm zum Bewußtsein bringt, in einem wie großen Irrtum er dahinlebt und wie nicht sie es ist, die seiner, sondern vielmehr er es ist, der ihrer bedarf. Und indem sie ihm die Augen öffnet und ihm klar macht, daß er nie bemerkt hat, was in ihrem Inneren vorging, daß aber sie ihn wohl verstanden, daß sie ihn besser erkannt hat, als er selbst sich kennt, daß sie im Grunde seiner Stärke seine Schwäche entdeckt hat und daß sie stets mit Freuden

ihm all die Liebe, all die mütterliche Zärtlichkeit gewährt hat, deren diese Schwäche bedurfte, daß sie also ein stilles Liebeswerk getan hat, das nie nach Verdienst gewürdigt wurde, weil derjenige, dessen Schwäche so betreut wurde, selbst nichts von dieser Schwäche ahnte, — indem Candida ihrem Manne dies klar macht, wächst sie hoch über ihn hinaus; und wenn man das, was zwischen Candida und ihrem Mann sich abspielt, einen Kampf nennen kann, — ein Kampf ist es jedenfalls, obwohl die Gegensätze nicht scharf aufeinander prallen, — so ist in diesem Kampfe der Mann unterlegen, und Candida hat über ihn den Sieg errungen, indem sie sich größer gezeigt hat als er.

Das ist der Schluß des über alle Beschreibung hinaus eigenartigen Dramas, das zwischen den geschilderten drei Menschen vor sich geht. Ein Seelendrama, das bei guter Aufführung sicherlich auch sehr bühnenwirksam ist, das man aber vor allem lesen muß, um den vollen Genuß der Kunst zu haben, mit welcher der englische Dichter den feinsten psychischen Regungen nachspürt.

Das Drama entsteht dadurch, daß der junge Marchbanks in das Haus des Pastors Morell kommt und sofort in heißer Liebe zu Candida entbrennt. Während nun ein französischer Autor sich ein Drama zwischen Mann, Frau und einem Dritten nur auf der Grundlage denken könnte, daß die Frau ihren Mann mit dem Dritten betrügt, besteht die Originalität des englischen Dramas darin, daß Keiner den Andern betrügt, und daß alle Drei das, was in ihnen vorgeht, rückhaltlos miteinander besprechen. Drei Engländer, die sich offen in die blauen Augen blicken. Namentlich der junge Marchbanks hat einen ans Komische streifenden Drang, die Wahrheit zu sagen. Er tritt ins Zimmer des Pastors mit der Mitteilung: „Ich liebe Ihre Frau.“ Zugleich nimmt er dem Pastor jede Illusion über seinen Beruf: „Was hat es für einen Sinn, auf der Kanzel

mit wertlosen Reden Seelen zu scheuern?“ Der Pastor weist den verschrobenen jungen Menschen nicht aus dem Hause. Er glaubt zu bemerken, daß Candidas gütiges Herz sich für diesen Jüngling zu regen beginnt, dessen Leben liebeleer ist und der mit einer heißen Sehnsucht nach Liebe verlangt. Er will Gewißheit haben, ob es möglich ist, daß ein anderer Mann das Denken und Empfinden seiner Frau beschäftigen kann, das er ganz zu besitzen glaubte. Zuerst fragt er Candida, und diese spricht sehr liebevoll über Marchbanks. Um Klarheit zu schaffen, geht er am Abend in eine Versammlung, in der er reden soll, und richtet es so ein, daß die Beiden ganz allein im Hause bleiben. Aber als er aus der Versammlung heimkommt, ist noch immer keine Klarheit geschaffen. Marchbanks hat am Kamin Candida seine Gedichte vorgelesen, und Candida hat zugehört, mit einem Feuerhaken in der Hand.

Da entschließt er sich zum Äußersten. Unter drei wahren Menschen kann es in diesem Konflikt nur eine Lösung geben: die Wahrheit. Und der Pastor fordert Candida auf: „Wähle zwischen ihm und mir!“ Das ist die Schlußszene, — eine Szene so voll Anmut, Innigkeit und Poesie, wie man sie seit langem nicht auf dem Theater gesehen hat. Candida, von der die zwei Männer mit bebendem Herzen ihr Urteil erwarten, entscheidet: „Ich gebe mich dem Schwächeren von beiden.“ Der Schwächere aber ist nicht Marchbanks, der „elende, nervöse, kleine Kranke“, wie er sich selbst nennt, sondern Morell, der starke, seiner selbst so sichere Pastor. Candida durchschaut ihn bis auf den Grund. Selbst sein Beruf, seine Predigten imponieren ihr nicht mehr. Sie denkt darüber genau so wie der kleine Marchbanks: „Deine Predigten — das sind nur leere Phrasen, mit denen du andere und dich selbst jeden Tag belügst.“ Freilich, er ist ein braver Mann. Aber das Entscheidende ist: er braucht sie — braucht sie, wie ein verwöhntes Kind die

Mutter braucht. Und Candida ſpricht: „Ich habe ihm ein Schloß von Behaglichkeit, Nachſicht und Liebe erbaut und ſtehe immer Schildwache davor, um kleinen Lebensſorgen den Eintritt zu verwehren. Ich mache ihn hier zum Herrn, obwohl er es nicht weiß, und vor einem Augenblick nicht ſagen konnte, wie er dazu gekommen iſt, es zu ſein.“ Da kniet Morell ganz überwältigt neben ihrem Stuhle nieder und umſchlingt ſie: „Alles das iſt wahr! Was ich bin, haſt du aus mir gemacht durch die Arbeit deiner Hände und die Liebe deines Herzens. Du biſt mein Weib, meine Mutter, meine Schweſter, — du biſt die Summe aller Liebesmöglichkeiten in meinem Daſein.“

„Der einsame Weg."

Von Arthur Schnitzler.

Das Drama „Der einsame Weg", das im Deutschen Theater zur ersten Aufführung gelangte, will eine Tragödie des Egoismus sein. Es will zeigen, wie bei dem Manne, der in der Liebe nur immer den Genuß gesucht hat, sich diese Selbstsucht durch Vereinsamung im Alter rächt. Es bringt einen alten Junggesellen auf die Bühne, welcher einst die Frau eines Andern verführt und sie zur Mutter eines Knaben gemacht hat, der jedoch als der Sohn des Andern aufgewachsen ist. Jetzt, wo der Verführer zu Jahren gekommen und der Knabe ein Jüngling geworden ist, möchte der Vater den Sohn zurückfordern; aber der Sohn, statt sich in die geöffneten Vaterarme zu werfen, weicht voll Abscheu zurück.

Das ist schön ausgedacht. Ein ergreifender Konflikt mit einer traurigen, einer originellen Lösung, die ein feiner Kenner des Menschenherzens gefunden hat. Nur daß man von diesem ergreifenden Konflikt in dem Stück sehr wenig ergriffen wird, weil dem Autor die Kraft gefehlt hat, um aus dem Stoff, den er mit richtigem dramatischem Instinkt gewählt hat, die Wirkungen herauszuarbeiten, die dieser Stoff für die Bühnendichtung zu ergeben vermag. Man erwartet, den Kampf eines Vaters um seinen Sohn zu sehen, — ein tragisches Ringen. Aber gerungen wird nicht. Eine Hand streckt sich mit müder Geste aus und sinkt, kaum

erhoben, wieder zurück. Statt Kampf und Sturm, statt aller dramatischen Ungewitter — eine lange, lange Melancholie. Statt der Handlung — Reflexion. Das Stück ist voll von Aussprüchen über Welt und Menschen. Noch in keinem seiner Werke hat Schnitzler so viel Geistvolles und Tiefes gesagt. Aber mit dem Geist auf dem Theater ist es eine eigene Sache. Er muß, um zu wirken, eine Äußerung der dramatischen Kraft sein. Geist allein, Geist ohne dramatische Kraft verfehlt auf der Bühne in der Regel seinen Zweck; erst wenn das große dramatische Triebrad im Schwung ist, sprüht er seine Funken. Und vor allen Dingen: Geist kann dramatische Kraft niemals ersetzen. Diese Erfahrung hat schon mancher homme d'esprit gemacht, als er versuchte, ein Stück zu schreiben. Taten erwartet das Publikum vom Bühnendichter. Sind in die Taten Gedanken eingestreut, um so besser. Aber es ist ein unmögliches Beginnen, wenn ein dramatischer Autor durch Häufung von Gedanken darüber hinwegtäuschen will, daß er die Taten schuldig geblieben ist. So kommt es, daß die wertvollen geistigen Gaben, die das Schnitzlersche Schauspiel bringt, auf der Bühne fast völlig verloren gehen. Um sich an diesen zu erfreuen, muß man es lesen. Das Buch bekundet fast auf jeder Seite, daß dieses Stück, das im Theater versagt hat und versagen mußte, ein Dichter geschrieben hat. Darum hat wohl derjenige Berliner Kritiker am richtigsten geurteilt, der gemeint hat, Schnitzler hätte sich gleich an den Leser wenden sollen, statt an das Theaterpublikum, und hätte statt des Dramas eine Novelle schreiben sollen.

Es ist seltsam, daß Schnitzler aus diesem eminent dramatischen Stoffe, dem Kampfe des Vaters um den Sohn, so wenig zu machen gewußt hat. Sardou hat in „Les vieux garçons" ganz denselben Stoff behandelt, und welch' ein bewegtes, spannendes Drama hat er geschaffen! Mit diesem Hinweis

soll nicht etwa gesagt werden, daß Schnitzler von Sardou beeinflußt worden ist. Er hat, als er sein Stück schrieb, sich gewiß nicht an Sardous Komödie erinnert, — leider nicht! Sardou ist für unsere modernen deutschen Autoren längst ein abgetaner Mann. Ein Routinier, ein Boulevardier, der nicht ernst zu nehmen ist. Und doch ist, wenn man „Les vieux garçons" mit dem „Einsamen Weg" vergleicht, das Drama Sardous, mag es auch die Spuren des Alters aufweisen, zweifellos das bessere Theaterstück, und es wird in diesem Fall wieder einmal besonders klar, wieviel unsere Autoren von diesem Routinier, diesem Boulevardier lernen könnten, wenn sie sich die Mühe nehmen würden, bei ihm in die Schule zu gehen.

Dem in dramatischer Beziehung so ergiebigen Stoffe, den er behandelt hat, hat Schnitzler in ganzen fünf Akten nur zwei große Szenen abgewonnen. Das „groß" gilt von der Ausdehnung; die innere Größe fehlt auch diesen Szenen, und im Tone sind sie matt genug. Nachdem er diese zwei Szenen geschrieben, läßt der Autor sich den Stoff aus den Händen gleiten und greift nach einem andern. Der Hauptstoff ist nämlich, zumeist ohne ersichtliche Notwendigkeit, mit anderen Stoffen verkoppelt. Zum mindesten zwei Handlungen laufen neben der eigentlichen Handlung her, so daß man nicht ein Drama, sondern deren drei zu sehen bekommt. Ein Vater sucht seinen Sohn; ferner finden ein Liebhaber und eine Geliebte sich nach Jahren wieder, um sich dann abermals zu trennen; außerdem verführt ein gealterter Don Juan ein junges Mädchen. Drei Dramen, wie gesagt. Ein dramatischer Überfluß, dessen Grund freilich immer wieder derselbe innere Mangel ist. Der eine, der eigentliche Stoff, der Kampf des Vaters um den Sohn, ist Drama genug, wenn es gelingt, seinen Gehalt zu erschöpfen. Das hat der Autor offenbar nicht vermocht; und weil er das Drama nicht zustande gebracht hat,

das er schreiben wollte und sollte, hat er drei Dramen geschrieben.

So entsteht ein Allerlei von Personen und Vorgängen, das nicht als Fülle wirkt, sondern nur Verwirrung hervorruft. Die Haupthandlung gerät in ein Durcheinander von Nebenhandlungen, die manchmal so überwuchern, daß man nicht mehr weiß, was Hauptsache und was Nebensache ist. Das eigentliche Thema wird in den beiden letzten Akten dann fast völlig fallen gelassen. Oder vielmehr: es wird nur noch in Gesprächen erörtert. Hingegen erfolgt ein plötzlicher Wechsel in den Hauptpersonen des dramatischen Vorganges. Drei Akte lang ist das Schauspiel ein Drama zwischen Vater und Sohn; im vierten und fünften Akt ist es ein Drama zwischen einem jungen Mädchen und ihrem Verführer. Die Exposition deutet auf das Drama vom gesuchten Sohne hin; nach dem Schlußakt könnte man glauben, daß man das Drama vom verführten Mädchen gesehen hat. Man weiß am Ende nicht: hat der erste Akt recht oder der letzte? Ist es der Schluß, der nicht zum Anfang, oder vielmehr der Anfang, der nicht zum Schluß paßt?

Der Held der Haupthandlung, der Vater ohne Sohn, heißt Julian Fichtner. Er hat einst Frau Wegrath verführt, aber nicht geheiratet, und hat zugelassen, daß der von ihm erzeugte Knabe als das Kind Wegraths aufwuchs. Fichtner ist zugleich an einer der Nebenhandlungen beteiligt. Er hat auch die Schauspielerin Irene Herms zur Geliebten gehabt, und in einer Szene im zweiten Akt ist geschildert, wie nach langen Jahren die Zwei sich wieder begegnen. Diese ehemalige Schauspielerin ist eine echt Schnitzlersche Figur. Eine der Frauen aus dem Anatol-Zyklus, die zu Jahren gekommen ist. Das Alter hat ihr nichts von ihrer Frische und Natürlichkeit geraubt und hat ihr lediglich einen Zug wehmütigen Ernstes gegeben, der sich anmutig in ihr heiteres Wesen einfügt. Ihre Szene im zweiten

Akt ist die Lustspielszene des Stückes. Sie plaudert allerlei durcheinander, Drolliges und Nachdenkliches, und ihr Partner antwortet ihr in jenem Tone spöttelnder Überlegenheit, in dem ein Weltmann gern mit Frauen spricht und den Schnitzler so gut zu treffen weiß. Dem Publikum der Première gefiel diese Szene sehr; wäre das ganze Stück in derselben heiteren Art geschrieben gewesen, so hätte es dem Autor statt eines Mißerfolges ohne Zweifel einen vollen Erfolg gebracht. Das Publikum hat gegenwärtig vor Allem das Bedürfnis, zu lachen. Auch an jenem Theaterabend konnte man beobachten, wie es auf lustige Pointen förmlich wartete und jedes Wort, das einer solchen auch nur nahekam, mit Freuden begrüßte. Seit langem ist keine Zeit so günstig für das Lustspiel gewesen wie die jetzige. Zu den wenigen Bühnendichtern, die vielleicht berufen wären, das deutsche Lustspiel der Gegenwart zu schreiben, gehört, wie immer wieder gesagt werden muß, auch Arthur Schnitzler. Fast alle seine Werke enthalten Stellen, in denen ein liebenswürdiger Humor aufleuchtet. Und diesen Dichter, dem möglicherweise ein Lustspiel gelingen könnte, weil er Humor besitzt, sehen wir in den letzten Jahren eifrig bemüht, Trauerspiele zu verfassen, die ihm mißlingen müssen, weil ihm die Tragik mangelt.

Solch ein mißratenes Trauerspiel ist die zweite Nebenhandlung in dem Schauspiel „Der einsame Weg", das Drama vom verführten Mädchen. Stephan v. Sala, ein Lebemann von 45 Jahren, macht Johanna, die Tochter des Professors Wegrath, zu seiner Geliebten; und die Liebesgeschichte endet damit, daß Johanna sich in dem Teich vor der Villa des Herrn v. Sala ertränkt. Ein trauriges Ende, das aber ganz und gar nicht tragisch wirkt, weil für den Selbstmord anscheinend jede tragische Notwendigkeit fehlt. Überhaupt scheint es für diese beiden Menschen, für Stephan und für Johanna, keine Notwendigkeit zu geben. Sie tun, was ihnen gerade einfällt;

und wenn man sieht, daß sie im nächsten Augenblick bereit sind, das Gegenteil von dem zu tun, was sie im vorhergehenden tun wollten, so muß man eben annehmen, daß ihnen ein anderer Einfall gekommen ist. Motive werden nicht mitgeteilt. Entscheidend für ihr Handeln ist lediglich die Stimmung. Sie lieben sich, wenn sie gerade danach gestimmt sind, und wenn die Stimmung es mit sich bringt, ertränken sie sich wohl auch einmal im Teich. Die Zuschauer aber, die nicht imstande sind, die kapriziösen Sprünge dieser Stimmungen vorauszuberechnen, erleben, wenn sie dieses Liebespaar auf der Bühne sehen, fortwährend Überraschungen. Johanna scheint von einem tiefen Gefühle für Stephan beherrscht. Was wird sie tun? Sie wird sich an ihn klammern, jede Möglichkeit benützen, um mit ihm zusammen zu sein? Keineswegs. Eines Abends kommt sie zu ihm und sagt ihm Lebewohl. Sie hat sich entschlossen, in die weite Welt zu gehen. „Lebewohl!" erwidert Stephan. Er liebt Johanna, will aber in nächster Zeit an einer wissenschaftlichen Expedition nach Asien teilnehmen. Fünf Minuten später fällt ihm ein, daß er schließlich ebenso gut auch nicht an der Expedition teilnehmen kann. „Nichts hindert mich, zu Hause zu bleiben," meint er, „wenn ich nicht gelaunt bin, fortzugehen" — und er fragt Johanna, ob sie nicht lieber seine Frau werden möchte? Johanna ist sehr bewegt, scheint durchaus geneigt, auf diesen Vorschlag einzugehen, — und wirft sich am Ende des Aktes ins Wasser. Wenn man das Stück liest, findet man einen Schlüssel zu diesen Rätseln. Sala leidet an einer schweren Herzkrankheit, und Johanna bringt sich offenbar um aus Kummer über die Krankheit des Geliebten. Das ist aber so leise angedeutet, daß man schon sehr aufmerksam lesen muß, um es herauszubekommen. Auf der Bühne geht die leise Andeutung natürlich vollkommen verloren, und es bleibt nur ein widerspruchsvolles Hin und Her übrig, wie es geschildert wurde.

Was geschieht, ist also teils überhaupt nicht, teils so ungenügend motiviert, daß der Zuschauer nichts von dem Vorhandensein einer Motivierung merkt. Alles scheint, wie gesagt, nur Laune, unbegreifliche Laune. Am Tage nach dem Selbstmord Johannas bringt es Sala fertig, ihrem Bruder zu sagen: „Gestern bat ich Johanna, meine Frau zu werden. Aber in meiner Bitte lag nicht die Absicht, irgend ein Unrecht gutzumachen, sondern es war wahrscheinlich nur eine Laune — wie mancherlei anderes.“ So scheint es auch eine Laune Johannas zu sein, daß sie sich umbringt. Am Schluß des vierten Aktes erblickt man ein junges Mädchen, das sich auf einem Brunnenrand niederläßt, um sich zu ertränken, und das sich anscheinend durchaus nicht darüber im klaren ist, weshalb es sich ertränken wird. Einige Zuschauer nahmen am Abend der Première diesen Aktschluß mit Gelächter auf. Das Gelächter war etwas grob. Im Deutschen Theater, in dem „Rose Bernd“ mit Andacht angehört wird, hätte man nicht das Werk des Wiener Dichters auslachen dürfen, das an geistigem Gehalt so hoch über Hauptmanns armseligem Bauerndrama steht. Aber die Mißbilligung, welcher die Lacher nur einen allzu scharfen Ausdruck gaben, war begründet. Das Publikum hat ein Recht, zu verlangen, daß der Autor nicht gar so willkürlich mit ihm umspringt, daß er, wenn er einen krassen Effekt, wie den Selbstmord, auf der Bühne verwendet, sich wenigstens die Mühe nimmt, ihn genügend zu motivieren, und daß er sich darüber klar wird, wie unmöglich es ist, in einer Tragödie die tragische Notwendigkeit durch die Laune zu ersetzen.

Nicht nur in der Nebenhandlung, die zwischen Sala und Johanna vor sich geht, — auch sonst spielt in dem Stück die Laune eine große Rolle. Sie gehört zum Wesen der Helden dieses Schauspiels; sie ist das einzige Gesetz, das sie anerkennen. In einem Gespräch zwischen Sala und Fichtner fragt Sala:

„Haben wir je unsere Ruhe oder unser Leben aufs Spiel gesetzt — nicht aus Laune oder Leichtsinn — nein, um das Wohlergehen eines Wesens zu fördern, das sich uns gegeben hatte?" Auf diese Frage lautet die Antwort, die nicht ausgesprochen wird, natürlich: Nein. Warum hat Fichtner die Frau Wegrath verlassen, nachdem er sie verführt hatte? Es fiel ihm eines Abends ein, daß er seine Freiheit verlieren würde, wenn er an diese Frau sich bände; und so reiste er plötzlich ab, ohne sich weiter darum zu kümmern, was aus seiner Geliebten werden würde. Es war nicht etwa der Zwang der materiellen Verhältnisse, — nicht etwa die Angst vor Not und Sorge, — nein, nur die plötzlich erwachte Liebe zur Freiheit, also eigentlich auch nur eine Laune. Dem jungen Felix Wegrath, seinem Sohne, erzählt er ganz ruhig, wie er dessen Mutter behandelt hat. „Und wenn sie sich getötet hätte?" fragt Felix. Fichtner erwidert: „Ich glaube, ich hätte mich dessen für wert gehalten — in dieser Zeit!" Diese Antwort findet zwar Felix ganz in der Ordnung, denn er fügt hinzu: „Vielleicht waren Sie es damals wirklich"; aber wenn auch auf der Bühne der Sohn sich nicht darüber empört, daß der ehemalige Liebhaber seiner Mutter so von ihr spricht, zu ihrem Sohne spricht, — der Zuschauer kann eine solche Antwort unmöglich billigen. Und hier wird die eigentliche, die innere Schwäche des Schauspiels klar, die seinen Mißerfolg noch weit mehr verschuldet hat, als die mangelhafte dramatische Technik: Die beiden Hauptfiguren Fichtner und Sala sind antipathisch. Es sind Männer mit kalten Herzen — Genußsüchtige, für welche die Frauen nur dazu da sind, um ihnen Sinnenlust und Zerstreuung zu gewähren.

Gewiß, die Männer benehmen sich im wirklichen Leben oft nicht sehr edel gegen die Frauen — namentlich nicht gegen diejenigen, von denen sie geliebt werden. Die Tendenz,

möglichst viel zu genießen und möglichst wenig Pflichten zu übernehmen, ist ein allgemein männlicher Zug im Verkehr der beiden Geschlechter. Aber so kaltherzige Männer wie Fichtner und Sala gehören doch zu den seltenen Ausnahmen. Darum berühren sie unangenehm — ganz besonders unangenehm noch deshalb, weil sie es für durchaus selbstverständlich halten, so zu sein, wie sie sind; weil sie gar nicht zu ahnen scheinen, daß man doch wenigstens versuchen muß, seinen Egoismus zu überwinden; weil sie nach Willkür mit den anderen Menschen schalten und noch obendrein den Anspruch erheben, daß die anderen Menschen, auch diejenigen, und gerade diejenigen, die am schwersten davon betroffen werden, ihre launenhafte Selbstsucht gelten lassen sollen, wie die unabänderliche Weltordnung. „Ihr seid halt so," sagt die Schauspielerin zu Fichtner. „Was soll man da machen?"

Dieses „Was soll man da machen?" drückt eine der Grundanschauungen aus, von denen das Schauspiel ausgeht. Das Stück — und das ist sein größter Fehler — beugt sich selbst vor dem Egoismus, den es schildert. Hie und da nur wird auch auf der Bühne ein mißbilligendes Wort gesagt. Aber diese Mißbilligung ist lange nicht stark genug. Einmal spricht die Schauspielerin, Fichtners ehemalige Geliebte, mit diesem über das Kind, das sie von ihm hätte haben sollen und nicht gehabt hat. „Der Beste von euch," sagt sie, „ist in diesen Dingen noch immer eine Art von Schuft." Das Wort „Schuft" hat ordentlich einen befreienden Klang. Nur müßte man es in diesem Stücke öfter hören. „Schuft!" müßte der Sohn zu dem Manne sagen, der ihm erzählt, wie er seine Mutter verführt und verlassen hat. Und „Schuft!" müßte der Bruder zu dem Manne sagen, der ihm mitteilt, daß er seine Schwester verführt und daß diese sich getötet hat. Der Sohn und der Bruder — es ist immer dieselbe Person: Felix Wegrath — sprechen zwar

einige starke Worte, in denen aber keine allzu heiße Zornesaufwallung zu spüren ist, und scheinen im übrigen die Verführung von Mutter und Schwester als ein unabänderliches Verhängnis hinzunehmen. „Was soll man da machen?“ Fichtner und Sala sind eben so geartet, daß sie Frauen verführen und ins Unglück stürzen, und die Welt hat sich darein zu finden!

Gewiß, der Autor läßt auch die Nemesis sehen, die den Egoisten trifft. Er zeigt, wie der, der nie das Wohl und Wehe eines Menschen berücksichtigt hat, im Alter vereinsamt. Er zeigt, wie der Vater vergebens den Sohn zu gewinnen sich bemüht, um den er sich zwanzig Jahre lang nicht gekümmert hat. Doch diese Nemesis läßt kühl, und man hat lediglich den Eindruck, daß Dem, den sie trifft, ganz recht geschieht. Reue, Entrüstung würden erschüttern; aber an beiden fehlt es in dem Stücke. Es scheint im Gegenteil, als sei der Autor mit den Egoisten, die er auf die Bühne bringt, ebenso zufrieden, wie diese es mit sich selbst sind. Kaum trifft sie ein Vorwurf, kaum regt sich in ihnen das Gewissen. Allerdings tun sie wenigstens eines: sie decken rückhaltlos ihr Inneres auf; sie schildern sich selbst, ohne jeden Versuch einer Beschönigung. Aber auch die Selbstbekenntnisse sind keine Gewissensregungen. Auch aus ihnen klingt es heraus: „Wir sind halt so.“ Darum haben sie keinen moralischen Wert, so groß auch ihr literarischer sein mag. Und der Egoismus betätigt sich nur wieder von neuem, wenn er sich damit begnügt, das Unrecht, das er begangen hat, psychologisch zu ergründen, statt es zu sühnen.

Was von solchen literarischen Selbstbekenntnissen zu halten ist, hat Benjamin Constant ausgesprochen in einem der beiden herrlichen Briefe, welche seinen Roman „Adolphe“ beschließen. Dort schreibt er: „Die große Frage im Leben ist der Schmerz, den man zufügt, und die scharfsinnigste Metaphysik rechtfertigt nicht den Mann, der das Herz

zerrissen hat, das ihn liebt. Ich hasse im übrigen diese Anmaßung des Geistes, der zu entschuldigen glaubt, was er erklärt; ich hasse diese Eitelkeit, die sich mit sich selbst beschäftigt, indem sie das Unheil erzählt, das sie angerichtet hat, die darauf rechnet, bemitleidet zu werden, indem sie sich beschreibt, und die, während sie unzerstörbar inmitten der Ruinen schwebt, sich analysiert, statt zu bereuen."

„König Laurin.“

Von Ernst von Wildenbruch.

Das Personenverzeichnis des Dramas „König Laurin“ von Ernst v. Wildenbruch, das im königlichen Schauspielhause zur ersten Aufführung gebracht wurde, enthält alle die bekannten Namen aus der Geschichte des römischen Reiches im sechsten Jahrhundert nach Christus: Justinian und Theodora, Belisar und Antonina, Theodat und Amalasuntha. Man wird also (so hofft man) einen Blick in die seltsame byzantinische Welt tun dürfen. Von wenigen fernliegenden Geschichtsepochen haben wir so reiche Kenntnis. Alles ist bekannt, und doch bleibt Vieles zu erklären. Procop in seinen Chroniken, Cassiodor in seinen Briefen haben die Taten und die Worte überliefert. Dem Dichter fällt die Aufgabe zu, nach den Taten und Worten die Menschen nachzuschaffen. Die Geschichte bewahrt uns Erscheinungen von vergangenem Leben. Aber das Leben selbst, von dem diese Erscheinungen Kunde geben, das sie organisch verbunden hat und das allein Aufschluß über ihre letzten Gründe erteilen kann, ist verloren gegangen; nur der Dichter kann es wiederbringen, da nur ihm die lebenschaffende Kraft innewohnt. Das also muß das Werk der historischen Dichtung sein: zu den Erscheinungen, welche die Geschichte überliefert hat, das Leben auszudenken, durch das sie hervorgebracht worden sind. Im vorliegenden Falle freilich scheint es besonders schwer, nach den widersprechenden Zügen, welche die Geschichtsschreiber ver-

zeichnet haben, ein Bild von den Charakteren zu zeichnen und das Unbegreifliche, das aus dieser Zeit berichtet wird, dadurch begreiflich zu machen, daß man das Menschliche darin auffindet. Die Dichter haben immer gern über den Rätseln der byzantinischen Psychologie gegrübelt, vielleicht gerade, weil manche von diesen Rätseln so dunkel sind. Man darf nun umsomehr gespannt sein, zu erfahren, wie sie Wildenbruch gelöst hat.

Wenn also Wildenbruch ein psychologisches Drama hat schreiben wollen, dann hat er (so darf man wohl erwarten) sich den Kaiser Justinian als Hauptfigur erkoren. Die „états d'âme" dieser kaiserlichen Seele müssen von einer ganz besonderen Art gewesen sein. Procop hat uns erzählt, daß er der herrlichste Monarch war, der je auf einem Throne gesessen hat; und derselbe Procop hat uns berichtet, daß er der jämmerlichste Hallunke war, der jemals eine Krone getragen hat. Dieser Procop, der Geheimschreiber Belisar's und Chronist der Epoche, ist sicherlich ebenso merkwürdig wie Alle, die in seinen Werken vorkommen. Er war ein Geschichtschreiber mit einer unbezwinglichen Liebe zur Wahrheit; das Merkwürdige dabei war, daß er diese Liebe zur Wahrheit nur dann bezwang, wenn er seine Geschichte schrieb. Procop's Bücher über die Kriege gegen die Vandalen und die Goten verkünden den Ruhm Justinian's und seiner Feldherren; ein eigenes Buch feiert den großen Sinn, den schöpferischen Genius des Kaisers, indem es seine Bauten schildert. Und nachdem Procop diese Werke verfaßt hatte, schrieb er seine „Anekdoten", in denen die Geheimgeschichte des byzantinischen Hofes aufbewahrt ist und in denen fortwährend unter Hinweis auf die anderen, sozusagen „offiziellen" Berichte desselben Verfassers Wendungen wiederkehren, wie diese: „Die Furcht zwang mich damals, so zu schreiben; in Wirklichkeit ist es aber ganz anders." Und man stelle sich diesen Historiker vor, der sein ganzes Leben lang mit seiner

Feder, seiner überaus glänzenden Feder, offiziöse Dienste tun muß und der dann eines Tages in der verschwiegenen Einsamkeit seines Gemaches ein Buch zu schreiben beginnt, in dem er mitteilt, daß er in seinen übrigen Büchern gelogen hat, — ein Buch, von dem Procop nicht weiß, ob es jemals einen andern Leser finden wird, außer ihm selber, und das er zunächst nur schreibt, um seinem Gewissen, wenn es ihm die Lüge vorwirft, antworten zu können: „Ich habe aber auch die Wahrheit gesagt!"

Der Fall des Procop lehrt allerlei. Er zeigt die Ohnmacht des Despotismus gegen die Wahrheit. Wenn sie verfolgt und unterdrückt wird, zieht sie sich dahin zurück, wohin selbst die unumschränkte Gewalt des Tyrannen nicht reicht: in die Seele der Menschen; und der Sieg der Wahrheit ist beinahe gewiß, weil es genügt, daß auch nur eine einzige Seele sie bewahrt und daß sie aus dieser wieder emporsteigt, sobald ihre Zeit gekommen ist. So beweist, von der moralischen Verwerflichkeit des Byzantinismus abgesehen, der Fall des Procop auch dessen praktische Nutzlosigkeit, weil sogar aus Byzanz die Wahrheit bekannt geworden ist. Dem Kaiser Justinian nützen die Dithyramben seines Hof-Historiographen nichts, durch die er geglaubt hat, sich seinen Nachruhm zu sichern, da der Nachwelt auch die Geheimgeschichte dieses Hof-Historiographen erhalten geblieben ist, in der Sätze zu lesen sind wie dieser: „Justinian war der größte Feind und Verwüster der menschlichen Einrichtungen. Der Pest konnte man entgehen, ihm nicht. Er glich einer heftigen Seuche, die der erzürnte Himmel über das menschliche Geschlecht schickt und der niemand entrinnt."

Es ist merkwürdig, daß sich von Zeit zu Zeit immer wieder Monarchen finden (und zwar sind es zumeist die schlechtesten), welche den kindlichen Versuch machen, der Geschichte vorzuschreiben, wie sie zu urteilen hat. Die Nachwelt urteilt

immer unparteiisch, weil sie kein Interesse mehr hat, parteiisch zu sein; und kein Herrscher vermag sie seiner Gewalt zu unterwerfen, weil die Nachwelt erst nach seinem Tode beginnt, und weil ein toter Herrscher nichts mehr zu befehlen hat. Justinian ist zweifellos einer der mächtigsten Kaiser gewesen. Er hat Heere und Flotten ausgerüstet, er hat Belisar und den Eunuchen Narses, die größten Strategen seiner Zeit, in seinen Diensten gehabt, er hat Afrika und Italien von den Barbaren zurückerobert. Aber Procop hat in den „Anekdoten" von ihm gesagt, daß er einem langsamen Esel glich, den man mit der Halfter und an den Ohren fortzieht. Und so hat alle Macht des Kaisers, der die beiden Hälften des römischen Reiches wieder vereinigt und über die ganze antike Welt geboten hat, die Nachwelt nicht verhindern können, zu glauben, daß er ein Esel war.

Freilich kann man es glauben und auch nicht glauben. Die Frage ist nämlich, ob Procop aus Haß gegen Diejenigen, die ihn zu lügen zwangen, nicht auch in dem Buche gelogen hat, in dem er die Wahrheit schreiben wollte. Gibbon in seiner „Geschichte des Verfalles und Unterganges des römischen Weltreiches" hält ihn nicht für unbedingt zuverlässig und meint, daß er dem Justinian Unrecht getan habe. Justinian, sagt Gibbon, war gewiß nicht „der leuchtendste Gegenstand seiner Zeit"; aber es hat ihm sicher auch nicht an Tugenden gefehlt. In der Aburteilung der Verschwörungen, die gegen seinen Tron und sein Leben gerichtet waren, zeigte er eine erstaunliche Gerechtigkeit und Milde. Die Durchsicht der römischen Jurisprudenz ist ein schönes Denkmal seines Geistes und seines Fleißes. Die schlechten Minister, die er auswählte, machen seiner Urteilskraft keine Ehre; aber die genialen Feldherren, die er an die Spitze seiner Heere stellte, zeigen doch wieder, daß er die bedeutende Persönlichkeit zu würdigen verstand, und

der Plan zum afrikaniſchen und italieniſchen Kriege war kühn entworfen. Daß freilich der Kaiſer neidiſch war, weil ſein Plan von Beliſar ſo glänzend ausgeführt wurde; daß der Fürſt, der es ſelbſt niemals über ſich brachte, ins Feld zu ziehen, es dem Feldherrn nicht verzeihen konnte, weil dieſer ſich unterſtand, zu ſiegen, wird ſtets ein Makel auf dem Andenken Juſtinian's bleiben. Und die Größe Beliſar's wird, weil ſie und ſie allein ihm die Ungnade ſeines Herrn zuzog, immer für die Kleinheit Juſtinian's zeugen.

Das Charakterbild Juſtinian's, das man in dem Drama Wildenbruch's zu finden erwartet, kann alſo um ſo intereſſanter ſein, je widerſtreitender die Züge in dem Bilde des Kaiſers ſind, das die Geſchichte überliefert hat. Vielleicht hat ſich übrigens Wildenbruch die Aufgabe, dieſen komplizierten Charakter zu ſchildern, vereinfacht und hat geſagt: Theodora iſt an allem ſchuld. Wenn ein Kaiſer eine Dirne geheiratet hat, ſo liegt es nahe, die Frau für alle Sünden verantwortlich zu machen, die das Regime begangen hat. Nur kann das leicht ein Irrtum ſein. Die Geſchichte von den ſchlechten Frauen, welche die guten Männer verderben, iſt eine Fabel. Verderben läßt ſich nur derjenige, der verdorben iſt. Juſtinian hat die Theodora doch lediglich deshalb zur Frau genommen, weil er an ihr Gefallen fand; und man vermählt ſich nicht mit der Gemeinheit, ohne ſelbſt gemein zu ſein. Sobald ein Kaiſer eine Dirne heiratet, folgt daraus, daß ſie Beide etwas Gemeinſames haben müſſen, und daß entweder der Kaiſer zu der Dirne oder daß die Dirne zu dem Kaiſer paßt. Es kann auch Beides der Fall ſein. Und wenn auf Juſtinian's Niedrigkeit aus dem Umſtande geſchloſſen werden kann, daß er Theodora, die Tochter des Bärenhüters aus dem Zirkus, deren Jugend und Schönheit auf den Soupers der Lebewelt von Byzanz zuerſt geglänzt hatten, zur Gefährtin ſich erkor, ſo darf auch auf die Hoheit

Theodora's aus dem Umstande geschlossen werden, daß sie lange Jahre auf dem Trone sich hat halten können, auf den ihr Gemahl sie erhoben hatte.

Daß eine Dirne Kaiserin ist, ist selbst in Zeiten despotischer Willkür doch nur dann möglich, wenn sie kaiserliche Eigenschaften besitzt. Eugenie, die Frau des dritten, und Josephine, die Frau des ersten Napoleon, sind zwar nicht aus solcher Tiefe heraufgestiegen wie Theodora; immerhin ist das Vorleben wenigstens der Letzteren nicht minder bewegt gewesen, wie das der Beherrscherin von Byzanz; trotzdem haben Alle, die in ihre Nähe gekommen, die Würde und die vornehme Liebenswürdigkeit Eugeniens und Josephinens gerühmt. Daß in Theodora ein starker Geist lebte, welcher eine große Herrschergabe ist, wissen wir aus ihrem Verhalten im Nika-Aufstand, während dessen sie sich als der einzige Mann im Palaste zeigte. Mit diesem starken Geist zwang sie wahrscheinlich auch den Kaiser in ihren Bann. Aber eine so große Liebe, wie sie für Theodora im Herzen Justinian's gelebt haben muß, empfindet kaum je ein Mann für eine Frau, die ihm geistig überlegen ist. Vielleicht ist sie ganz einfach das „süße Mädel" gewesen. „Ihre Züge waren zart und regelmäßig," berichtet der antike Geschichtsschreiber, „ihre etwas blasse Gesichtsfarbe war durch natürliches Rot verschönert, jedes Gefühl drückte sich augenblicklich in ihren lebhaften Augen aus, ihre leichten Bewegungen entfalteten die Reize eines kleinen aber geschmeidigen Wuchses." Aus ihrer Bühnenlaufbahn wird erzählt, daß sie hauptsächlich durch ihre Komik im Theater Beifall erntete. Wenn sie ihre Backen aufblies und mit weinerlichem Tone über die Ohrfeigen klagte, die sie erhalten hatte, wußte das Parquet von Konstantinopel sich vor Heiterkeit gar nicht zu fassen.

Es läßt sich schon verstehen, daß diese reizende kleine Per-

son die Neigung des Kaisers gewann, noch dazu, da sie so lustig war. Man muß sich nur den byzantinischen Hof vorstellen: auf der einen Seite die Bischöfe, auf der anderen Tribonian mit seinem Corpus juris. Zwischen Kirchenpolitik und Jurisprudenz vergingen die Jahre. Es muß sehr großartig gewesen sein, aber gewiß auch über die Maßen langweilig. Nun blitzen eines Tages dem gelangweilten Kaiser die munteren Augen Theodora's entgegen. Und da die Monarchen jederzeit ihre Gunst vor allem Denjenigen geschenkt haben, die ihnen angenehm die Zeit vertrieben; und da bei Hofe sicherlich eine der einflußreichsten Persönlichkeiten der Hofnarr ist, so darf man annehmen, daß Justinian die Theodora nicht am wenigsten deshalb so sehr geliebt hat, weil sie es verstanden hat, ihn zum Lachen zu bringen.

Die Dirne auf dem Trone des Cäsaren: welch ein Stoff für den Dramatiker, welch eine Aufgabe für den Psychologen! Freilich, Wildenbruch hat niemals besondere Neigung zur Psychologie gezeigt; er liebt es nicht, in den Seelen der Menschen nach Gründen zu graben. Er betreibt weniger die analytische Poesie als — wenn man so sagen darf — die repräsentative. Er läßt seine Verse mit fliegenden Fahnen und klingendem Spiele aufmarschieren und braucht einen Helden, um sie zu führen. Eine heroische Gestalt ragt aus jener Zeit hervor, und wahrscheinlich hat ihn diese vor Allem angezogen, und er hat Belisar in den Mittelpunkt seines Dramas gestellt. Wir werden also den Eroberer von Karthago und von Rom sehen, den würdigen Nachfolger der Scipionen, und werden über das Wunder staunen, daß das römische Reich, noch kurz bevor es zugrunde ging, einen seiner größten Heerführer hervorgebracht, und daß, ehe die Welt über Rom hereinbrach und es verschlang, Rom noch einmal die Welt erobert hat. Der Dichter braucht in der Schilderung Belisar's nur der Geschichte zu folgen,

welche das Bild des edlen Mannes mit all' den Zügen ausgestattet hat, mit denen die Poesie ihre Lieblinge schmückt, und welche in beredten und oft begeisterten Worten erzählt von seinem strategischen Genie und seiner Tapferkeit (Napoleon und Ney, der Schlachtendenker und „le brave des braves", scheinen sich hier in einer Person vereinigt zu haben), von seiner Größe im Befehlen wie im Gehorchen, von seinem hohen Wuchs und seinem majestätischen Wesen und endlich auch von der Milde und Güte dieses Feldherrn, der noch mehr als durch seine Kriegstaten die Bewunderung der Nachwelt dadurch verdient, daß er Humanität geübt hat in einer barbarischen Zeit. Und dann werden wir erfahren, daß auch dieser Held nur ein Mensch gewesen ist, daß auch diese starke Seele eine Frau bezwungen hat und daß auch diese Frau eine Dirne war. Da Justinian und Belisar die mächtigsten Männer im Staate waren, und da diese beiden Männer, welche die politische beziehungsweise die militärische Regierung führten, ihrerseits wieder von Theodora und Antonina regiert wurden, so ergibt sich (und das ist einer der besten Witze, welche die Geschichte je gemacht hat), daß das dreimal heilige byzantinische Reich in Wirklichkeit von zwei Kokotten beherrscht wurde. Das ist die Komödie. Daß aber Belisar, der über die Heere gebot und die Völker sich unterwarf, seinem eigenen Herzen nicht verwehren konnte, sich an ein gemeines Weib zu hängen; daß er mit den goldenen Ruhmeskränzen, die er erwarb, nichts anzufangen wußte, als sie einer Buhlerin zu Füßen zu legen; daß seine Größe ihn nur dadurch glücklich machte, weil er sie einer Frau anvertrauen konnte, die sie erniedrigte; daß also Belisar die Antonina liebte, daß er von ihr betrogen wurde, daß er trotzdem an sie glaubte und von ihr nicht lassen konnte, obwohl sie ihn entwürdigte, — das ist eine Tragödie, die nur auf den Dichter wartet, um geschrieben zu werden.

Wildenbruch hat aber vielleicht auch diese Tragödie nicht geschrieben. Die byzantinische Geschichte enthält das Drama einer gotischen Fürstin; und da Wildenbruch sich als Germane fühlt, hat ihn wohl vor allem Amalasuntha gefesselt, die Tochter des großen Theodorich, die in Ravenna das italienische Gotenreich regierte, und er hat diese sich zur Heldin erwählt. Während in Ost-Rom die schlechten Weiber herrschten, walteten Frieden und Segen in West-Rom unter einem Szepter, das geführt wurde von der milden Hand einer deutschen Frau. „Amalasuntha übte die Herrschaft gerecht und weise; ein Mann hätte es nicht besser machen können," schreibt Procop. Die alten Historiker lassen ahnen, daß deutsche und italienische Eigenschaften, deutsche Sinnesart und italienische Kultur wundersam verschmolzen waren in dieser schönen blonden Frau, die als Sproß eines gotischen Herrschers in Ravenna erblühte. Deutschland, das ewig um Italien wirbt wie um eine Braut, hat hier einmal seine Vermählung feiern können, und Amalasuntha (in deren Namen schon deutsche Leute italienischen Wohlklang angenommen zu haben scheinen) ist die herrliche Tochter dieser Ehe. Jedenfalls schlug auch in Amalasuntha's Brust das deutsche Herz, das Italien liebt. Sogar gegen ihr eigenes Volk nahm sie das teure Land in Schutz. „Solange sie am Ruder war," berichtet Procop, „wurde kein Römer an Leib oder Vermögen gestraft. Die Goten aber wollten nach Barbarenweise regiert sein und ihrerseits ungestraft die Unterworfenen drücken." An diesem Konflikt ist sie zugrunde gegangen. Und wenn es gleich wahrscheinlich ist, daß nicht nur ihr jämmerlicher Gatte Theodat die Unzufriedenheit des Volkes benützt hat, um sich ihrer zu entledigen, sondern daß bei der Ermordung der Amalasuntha auch Theodora die Hand im Spiele gehabt hat, die eifersüchtig war auf die Schönheit und die hohen Geistesgaben der Tochter Theodorich's und sie ge-

haßt zu haben scheint, wie eben nur eine anständige Frau von einer unanständigen gehaßt werden kann, sobald die Welt beginnt, Vergleiche zwischen beiden zu ziehen, — der Untergang der gotischen Fürstin von West-Rom hat doch sicherlich vor Allem darin seinen Grund, daß sie mehr römisch als gotisch fühlte, und das Drama der Amalasuntha ist die Tragödie der deutschen Liebe zu Italien.

Wenn man sich so vergegenwärtigt hat, was das Drama von Wildenbruch enthalten könnte, — ist man schwer enttäuscht, zu sehen, daß es sozusagen nichts von alledem enthält. Amalasuntha ist allerdings die Heldin. Sie unternimmt eine Reise nach Byzanz und trägt dem Kaiser Justinian ihre Hand an, die dieser anzunehmen sehr geneigt ist. Da aber Justinian (nach Wildenbruch's Auffassung) ein schwachköpfiger junger Mensch ist, der nur dann weiß, was er will, wenn ihm andere dies mitteilen, — da er zwar von Amalasuntha erfährt, daß er sie heiraten müsse, da er jedoch bald darauf durch Theodora, die sich, als Page verkleidet, nachts bei ihm einschleicht, davon in Kenntnis gesetzt wird, daß dies ein Irrtum sei und daß er nicht Amalasuntha heiraten müsse, sondern Theodora, — da überdies Theodora entsittlicht genug ist, im entscheidenden Moment ihr Pagenkostüm abzuwerfen und im Nachtgewand vor dem Kaiser zu erscheinen, — so läßt sich Justinian auf der für den nächsten Tag vorbereiteten Hochzeit nicht mit Amalasuntha, sondern mit Theodora trauen. Eine gewisse Konsequenz zeigt er doch insofern, als er sich vorgenommen hatte, am nächsten Tage zu heiraten und wirklich heiratet. Nur in Bezug auf die Person der Frau nimmt er in letzter Stunde noch eine Programmänderung vor. Aber man kann schließlich das, was man sich vorgenommen hat, nicht immer bis aufs letzte Detail ausführen. Amalasuntha, für welche die Hochzeit eigentlich zugerüstet war, erscheint; und wenn das Scheitern eines Heirats-

projektes schon an sich Ärgernis genug bereitet, so muß hiedurch doppelt unangenehm eine Frau berührt werden, die deshalb nicht heiraten kann, weil sie zu ihrer eigenen Hochzeit zu spät kommt. Um die peinliche Situation nicht unnötig zu verlängern, läßt Amalasuntha sich von Amalrich erstechen, einem gotischen Jüngling, der sie liebt und von ihr geliebt wird und dem in dem Stück die Aufgabe zugewiesen ist, nicht nur im letzten Akt die Heldin zu töten, sondern auch im ersten Akt die Ballade vom Zwergkönig Laurin aufzusagen, von der in den folgenden vier Akten auch nicht mit einem Worte mehr die Rede ist und die auch sonst kaum irgend welche Beziehungen zu dem Drama hat, mit Ausnahme der einzigen, daß es nach ihr heißt.

Es ist schon deshalb schwer, diesen Vorgängen ohne inneren Widerspruch zu folgen, weil man weiß, daß Amalasuntha niemals dem Kaiser Justinian ihre Hand angeboten hat, daß sie den Kaiser überhaupt nie gesehen hat, daß sie nie nach Byzanz gereist ist und daß sie nicht von Amalrich, der nie existiert hat, erstochen worden ist, sondern daß sie auf einer Insel in Italien, auf die ihr Gemahl Theodat sie verbannt hatte, von dessen Schergen im Bade erwürgt worden ist. Zur Zeit, als Amalasuntha's Schicksal sich so traurig erfüllte, war überdies Justinian längst mit Theodora verheiratet. Wenn ein historisches Drama in Allem das Gegenteil der historischen Wahrheit enthält, so ist das schon mehr Entstellung der Geschichte, als poetische Lizenz. Der Dichter ist doch nur frei innerhalb gewisser Grenzen. Die wesentlichen Züge des historischen Bildes darf er nicht verändern; und ein geschichtliches Drama über den Krieg von 1870/71 wäre unzulässig, wenn darin die Franzosen über die Deutschen siegen würden.

Immerhin brauchte man mit Wildenbruch nicht so streng ins Gericht zu gehen, (und es ist überhaupt bedauerlich, daß man ins Gericht gehen muß mit einem Schriftsteller, der in

der Berliner literarischen Welt eine der sympathischesten Persönlichkeiten ist,) wenn in seiner Tragödie, trotz aller Abweichungen von der Wirklichkeit des Geschehenen, wenigstens etwas vom Geiste der byzantinischen Zeit, ja, wenn nur etwas vom Geiste irgendeiner Zeit zu spüren wäre, die der Dichter sich als die byzantinische vorgestellt hat. Aber das Drama scheint überhaupt in keiner Zeit zu spielen, weil seine Gestalten so ganz und gar nicht charakteristisch sind. Die Charakterisierung ist entweder, wie bei den Hauptfiguren, mißlungen oder sie ist, wie bei den Nebenfiguren, nicht einmal versucht worden. Ein Mann mit einem Helm auf dem Kopfe, der im dritten Akt auftritt, um dem Kaiser eine Meldung zu überbringen, ist Belisar; eine Frau, die im zweiten Akte über den Aufstand in Konstantinopel berichtet, ist Antonina. Die für ihre Epoche bezeichnenden Persönlichkeiten der byzantinischen Geschichte weiß Wildenbruch zumeist nicht anders zu verwenden, als daß er sie auf die Bühne schickt, um zu erzählen, was hinter den Kulissen vorgeht. Ja, man hat den Eindruck, als habe Wildenbruch mit der ganzen byzantinischen Geschichte nichts Rechtes anzufangen gewußt und als habe er sich darauf beschränkt, ihr die Namen zu entlehnen.

Dabei sprechen Byzantiner und Goten dieselbe Sprache, und sie sprechen sie mit demselben Kraftaufwand. Die Goten schreien auf die Byzantiner ein und die Byzantiner auf die Goten. Es ist fünf Akte lang ein fortwährender Lärm auf der Bühne. Was insbesondere den Kaiser Justinian anbelangt, so muß man erstaunen, daß er achtunddreißig Jahre hat regieren und dreiundachtzig Jahre hat alt werden können, wenn er seine Lungen in dieser Weise strapaziert hat. Mit dem Ausspruch: „Die großen Worte machen müde," den er im vierten Akte tut, scheint er den Grund für die Langeweile angegeben zu haben, die von dem Stücke

ausgeht. Die großen Worte machen müde, wenn sie nichts, aber auch gar nichts zu sagen haben. Die Verse sollen die Musik sein, welche die Gedanken begleitet. In dem dramatischen Orchester Wildenbruch's jedoch hört man immer nur die begleitenden Instrumente ohne die Oberstimme, hört man immer nur die Pauken und die Trompeten, aber die Geigen fehlen, welche die Melodie bringen sollten.

Und noch einmal die poetische Lizenz. Gewiß, der Dichter hat das Recht, die Geschichte zu ändern. Aber wenn er an Stelle der Wirklichkeit nur eine armselige Fabel zu setzen vermag, die nichts von der Größe des historischen Vorganges enthält; wenn die Gestalten und die dramatischen Konflikte der Geschichte selbst ganz unvergleichlich bedeutender und auch poetischer sind, als diejenigen, die der Dichter erfunden hat, — so beweist er durch seine Änderungen nur, daß er entweder den Stoff, den er behandelt hat, nicht erfaßt oder daß er nicht die Kraft gehabt hat, ihn zu gestalten.

„Ora et labora.“

Von Hermann Heyermans.

„Das Wunder des heiligen Antonius.“

Von Maurice Maeterlinck.

Nach ſeinem Schauſpiel „Die Hoffnung“ hat Hermann Heyermans noch mehrere Dramen geſchrieben, darunter „Ora et labora“, das er „ein frieſiſches Bild“ nennt. Das „Deutſche Theater“ hat vor einigen Jahren „Die Hoffnung“ mit großem und verdientem Erfolge geſpielt; und als es daher „Ora et labora“ zur Aufführung brachte, durfte man etwas Gutes erwarten. Das Schauſpiel „Die Hoffnung“ war deshalb beſonders intereſſant, weil es ein naturaliſtiſches Drama war, welches zugleich dichteriſche Eigenſchaften beſaß. Dadurch ragte es über die deutſchen naturaliſtiſchen Dramen hervor, die zumeiſt, ohne dichteriſche Eigenſchaften zu beſitzen, als Dichtungen gelten wollen, eben weil ſie naturaliſtiſch ſind. „Die Hoffnung“ von Heyermanns war alſo eine erfreuliche Erſcheinung, weil man annehmen durfte, es habe ſich ein Dichter gefunden, dem es gelungen ſei, den Naturalismus zu beſeelen.

Dieſe Annahme wird durch das neue Stück von Heyermans wieder zunichte gemacht. Es iſt abermals ein naturaliſtiſches Stück, aber ohne Beſeelung. Das frieſiſche Bild beſteht aus drei Akten Armeleuteſchilderung, und die Schilderung iſt platt, öde, langweilig. Das Elend armer frieſiſcher Heide-

bewohner im Winter wird szenisch dargestellt. Die Leute darben auf der Bühne, und mit hundert Mark schon wäre ihnen geholfen. Könnte man nur im Parkett eine Sammlung veranstalten und das Geld auf die Bühne hinaufschicken! Die hundert Mark wären rasch beisammen. Die Parkettbesucher würden es sich gewiß gern etwas kosten lassen, um so mehr, als die gute Tat sich dadurch belohnen würde, daß das Stück dann zu Ende wäre. Denn diese drei Akte sind schwer zu ertragen. Jammer und Jammer — und in all' dem Jammer doch nicht ein Wort, das in die Tiefe des Herzens dringt.

Der Naturalismus hat den Anspruch erhoben, auch die Schattenseiten des Lebens, auch Kummer und Elend auf dem Theater zeigen zu dürfen. Die Forderung ist durchaus berechtigt; aber die Berechtigung ist immer wieder an dieselbe Bedingung geknüpft: der Dramatiker mag Kummer und Elend zum Gegenstand nehmen, wenn er nur ein Dichter ist. Ist er das nicht, so kommt bei der Darstellung von Kummer und Elend auf der Bühne nichts heraus als eine peinliche Wirkung. So ist in dem Gemälde des Kummers und Elends, das Heyermans in seinem neuen Stück entwirft, nicht ein Zug dichterischer Größe, und das Publikum wird, ohne jemals wirklich erschüttert oder gar erhoben zu werden, drei Akte lang gequält. Und an diesem Beispiel wird wieder einmal klar, wie ungeheuerlich heutzutage die Verwirrung der künstlerischen Begriffe ist, die zur Folge hat, daß das Quälende mit dem Poetischen verwechselt wird und daß ein dramatischer Autor sich für einen Dichter hält, weil er es fertiggebracht hat, durch sein Drama das Publikum zu peinigen.

Die Handlung des Schauspiels besteht darin, daß der Bauer Watze und seine Frau Maaike und seine alte Mutter Sjoukje und sein Sohn Eelke und seine Tochter Jikke und

außerdem noch einige Nachbarn und Freunde, deren Namen man im Personenverzeichnis nachlesen möge, frieren, hungern und kein Geld haben. Der Titel „Ora et labora“ ist ironisch gemeint. Denn diesen armen Leuten fehlt es nicht an gutem Willen zum Beten, aber ihre Gebete werden nicht erhört; und es fehlt ihnen auch nicht an gutem Willen zum Arbeiten, aber sie können keine Arbeit finden. Die dramatischen Ereignisse sind diese, daß zuerst des Bauern Watze letzte Kuh stirbt und dann seine Mutter.

Der Tod der Kuh ist Haupthandlung, derjenige der alten Mutter Episode. Letzterer dient eigentlich nur zur Herbeiführung eines angenehmen kleinen Aktschlüßchens. Die Tochter Jikke, die mit der Alten zusammenschläft, steigt zu ihr ins Bett, springt jedoch mit einem Schrei des Entsetzens wieder heraus, denn sie hat, als sie sich auf dem Lager ausstreckte, gemerkt, daß sie neben einer Leiche lag. Seit längerer Zeit hat fast in jedem Jahre ein Stück der „neuen Richtung“ ein Krankenbett auf die Bühne gebracht. Das Krankenbett ist auf diese Weise ein Beweis von Modernität geworden. In der Berliner Saison aber, in deren letzten Abschnitt die Aufführung von „Ora et labora“ fällt, war es während der ganzen Zeit nicht auf dem Theater erschienen. Eine gelähmte Frau in einem Rollstuhl — die Frau Flamm in „Rose Bernd“ — konnte unmöglich als ein vollwertiger Ersatz gelten. Schon konnte man befürchten, daß ein Rückschritt in der Poesie begonnen habe. Da kam Heyermans und erzielte sozusagen einen Rekord der Modernität mit einem Krankenbett, in dem nicht nur eine tote alte Frau liegt, sondern in das auch noch ahnungslos ein lebendiges Kind hineinsteigt.

Während aber in dieser Weise der Tod der alten Mutter sozusagen nur ein schmückendes Beiwerk bildet, greift der Tod der Kuh direkt in den Gang des Stückes ein. Dadurch näm-

lich, daß ihm seine letzte Kuh stirbt, kann der Bauer Watze einen Gläubiger nicht bezahlen, und dieser läßt nun vom Gericht die Versteigerung des Hauses des Bauern beschließen. Der Termin der Versteigerung ist angesetzt. In dieser äußersten Not entschließt sich der Sohn Eelke, den Eltern Hilfe zu bringen. Einem Armen, sofern er jung und kräftig ist, bleibt, wenn er auch keine Arbeit findet, immer noch ein Mittel, um sich Geld zu verschaffen: er kann seinen Körper verkaufen. Eelke läßt sich bei der Kolonialarmee für Niederländisch-Indien anwerben. Dafür, daß er sich verpflichtet, in tropischen Fiebergegenden sechs Jahre lang Dienst zu tun, bekommt er 200 holländische Gulden ausgezahlt. Diese bringt er heim, und die Eltern können nun ihr Haus behalten.

Jedoch er hat sich nicht allein für die Eltern verkauft. Wenn ein junger Mensch leichten Herzens einen so verzweifelten Schritt tut, muß immer auch ein wenig Liebe dabei sein. Eelke liebt Sytske, die Tochter des Torfschiffers Hiddes. Da Sytske und ihre Eltern ebenso in Not sind, wie Eelke und die Seinen, hat Eelke, indem er sich anwerben ließ, auch dem Mädchen, das er liebt, helfen wollen, und, während er das Werbegeld auf den Tisch zählt, bestimmt er, daß 50 Gulden der Torfschiffer Hiddes erhalten soll. Das führt zu einer abscheulichen Szene. Die Eltern Eelkes nehmen das ungeheuere Opfer, das der Sohn ihnen gebracht hat, als selbstverständlich hin; statt ihm aber zu danken, sind sie nur empört darüber, daß er ihnen von dem Gelde noch 50 Gulden abziehen will. Sie zanken mit Sytske und ihren Eltern und nennen sie „Bettler", bis deren Stolz sich aufbäumt und sie das Geld, das ihnen zugedacht ist, zurückweisen. Sytske hat noch dazu ebenfalls kein Verständnis für den Edelmut ihres Liebsten, sie zürnt ihm im Gegenteile, weil er sich so rasch entschlossen hat, nach Indien zu gehen.

und sie zu verlassen. So schließt das Stück damit, daß Sytske draußen sich wieder an die Leine spannt, um das Torfschiff den Kanal hinaufzuschleppen, und den armen Eelke keines Blickes würdigt, der in seiner neuen Uniform am Fenster steht und nach ihr ruft und bitterlich weint, weil er jetzt begreift, daß er sich vergeblich geopfert hat.

Diese letzte Szene übt eine gewisse dramatische Wirkung aus. Es ist allerdings die einzige in dem Stücke, von der man das sagen kann. Immerhin beweist sie, daß es dem Autor nicht an Bühnentechnik fehlt. Die Kunst, einen Akt wirksam zu gestalten, hat also der holländische Naturalist vor den deutschen noch immer voraus. Sonst aber hat er, wie gesagt, die Überlegenheit über seine deutschen Vorbilder, die er in seinem Schifferdrama „Die Hoffnung" gezeigt hat, vollständig eingebüßt, und das neue Schauspiel von Heyermans steht auf einem ebenso tiefen Niveau wie irgend eines der „Meisterwerke" des deutschen Naturalismus aus den letzten Jahren. Die Berliner Kritiker, auch die auf die „neue Richtung" eingeschworenen, haben sehr abfällig über „Ora et labora" geurteilt; und sie haben nicht bemerkt, daß dieses Stück, das sie tadelten, doch nur ein Abbild derjenigen Stücke ist, die sie seit Jahren zu loben pflegen, — ein treues Bild, von einem guten Spiegel zurückgeworfen. Es ist schade, daß es nicht angeht, dasselbe Stück noch einmal aufzuführen und statt Hermann Heyermans als Verfasser Gerhart Hauptmann zu nennen. Das Experiment wäre amüsant, weil sich sofort alle Schwächen des Stückes in ebensoviele Herrlichkeiten verwandeln würden. So ist es bekanntlich eine der großen Errungenschaften der modernen deutschen Dramatik, daß sie im Drama, um ungestört Menschen schildern zu können, die Handlung beseitigt hat. Hat man also bei Heyermans das Fehlen der Handlung gerügt, so würde man bei Hauptmann die Größe der Menschen-

ſchilderung ſchon aus dem Umſtande ſchließen, daß die Handlung fehlt. Was bei Heyermans „peinlich“ genannt wird, würde bei Hauptmann „tragiſch“ heißen. Die Szene, in der die Enkeltochter zur toten Großmutter ins Bett ſteigt, würde nicht mehr abſtoßen, ſondern im Gegenteil erſchüttern, umſomehr, als man bei vertiefter Betrachtung des Dramas ſicherlich finden würde, daß die tote Großmutter eigentlich als Symbol der Ewigkeit aufzufaſſen iſt.

Man hat verwundert gefragt, wie denn das Drama von Heyermans im Deutſchen Theater geſpielt werden konnte? Da iſt doch aber nichts zu verwundern. Das Deutſche Theater bleibt ſich ſelbſt getreu. Da es die langweiligen und unangenehmen Dramen der deutſchen Naturaliſten geſpielt hat, kann es doch unmöglich an dem Drama eines holländiſchen Naturaliſten vorübergehen, das ebenfalls langweilig und unangenehm iſt. Auf dieſe Weiſe betreibt es konſequenten Naturalismus. Zwar hat die künſtleriſche Richtung und Stimmung ſich längſt geändert. Zwar iſt der Naturalismus, den die vor zehn oder fünfzehn Jahren beginnende literariſche Bewegung mit Leben erfüllte, nicht lange lebendig geblieben und iſt, weil die Talente von damals ſich als nicht entwicklungsfähig erwieſen und weil die Bewegung infolgedeſſen ins Stocken geriet, zur Formel erſtarrt. Zwar entfremdet ſich das Deutſche Theater der Kunſt, indem es dabei beharrt, Werke aufzuführen, welche dieſer naturaliſtiſchen Formel entſprechen, da die Kunſt ſich nicht in eine Formel bannen läßt und aus ihr ſtets wieder zum Leben entflieht. Zwar zeigt es ſich immer deutlicher, daß neue Wege eingeſchlagen werden müſſen und daß die Zeit nach neuen Talenten oder wenigſtens nach Wiedererweckung all der poetiſchen Herrlichkeiten verlangt, die in den Werken der alten Meiſter enthalten ſind. Das alles kommt für das Deutſche Theater nicht in Betracht. Es bleibt

auf demſelben Fleck ſtehen, auf dem es vor zehn Jahren ſtand. Es führt keine Klaſſiker auf und zieht keine neuen Talente heran. Es iſt vollkommen mit ſeinen Leiſtungen zufrieden, wenn es in jeder Saiſon wie in jeder vorhergehenden die Werke ſeiner fünf oder ſechs „Hausdichter" zur Darſtellung gebracht hat. Und wenn es ſich wirklich doch einmal entſchließt, nach neuen Talenten zu ſuchen, ſo findet es im Auslande, was es doch ſchon ſeit Jahren im eigenen Hauſe hat, und bringt von ſeiner literariſchen Entdeckungsreiſe mit Stolz einen Naturaliſten aus Holland heim, der ein ſchlechtes Stück über eine tote Kuh geſchrieben hat. . . .

Am ſelben Abend, an dem „Ora et labora" von Heyermans geſpielt wurde, wurde im Deutſchen Theater auch ein neues Stück von Maeterlinck aufgeführt, eine „ſatiriſche Legende", betitelt „Das Wunder des heiligen Antonius". Nach dem Drama des holländiſchen Naturaliſten wirkte dasjenige des belgiſchen Dichters wie ein Kunſtwerk aus einer höheren Sphäre, obwohl es nicht gerade zu den hervorragendſten Schöpfungen Maeterlincks gehört. Es behandelt eine ſchöne Idee. Aber der Dichter hat ſich diesmal die Löſung ſeiner Aufgabe etwas leicht gemacht, iſt nicht ſehr in die Tiefe gegangen und hat überhaupt mehr ſkizzenhaft angedeutet als ausgeführt, ſo daß die „ſatiriſche Legende" weniger ein Drama als ein dramatiſcher Scherz genannt werden müßte.

Maeterlinck ſucht in ſeinem neuen Stück eine Antwort auf die oft ſchon erörterte Frage: Wie würde es dem Heiland ergehen, wenn er heute auf die Erde zurückkäme? Und die Antwort des Dichters lautet: Es würde ihm ebenſo übel mitgeſpielt werden, wie damals, als er zum erſten Mal auf Erden wandelte. Damals haben die Frommen ihn ans Kreuz geſchlagen, weil er lehrte, daß ihr Buchſtabenglaube nichts wert ſei und daß der Glaube aus dem Herzen kommen müſſe, und

weil er den Formeln und Dogmen das Evangelium der Liebe, der Gottesliebe und der Menschenliebe, entgegensetzte. Seitdem sind fast zwei Jahrtausende vergangen. Und es hat sich — so scheint der belgische Dichter sagen zu wollen — das Seltsame begeben, daß das gegen Formeln und Dogmen gerichtete Evangelium selbst wieder in Formeln und Dogmen verwandelt worden ist. Wenn also der Heiland wiederkommen und abermals die Liebe, die von jedem Dogma freie Liebe zu Gott und den Menschen predigen würde, so würden die Frommen ihn, im Namen seiner eigenen Lehre, von neuem kreuzigen.

Diese Ansicht ist in Maeterlincks „satirischer Legende" ausgesprochen — allerdings nicht ausdrücklich, sondern symbolisch ausgesprochen. Nicht der Heiland selbst, sondern der heilige Antonius erscheint auf der Bühne. Das, was der Dichter sagen will, daß nämlich gegen das wahrhaft Göttliche niemand so blind ist, als diejenigen, die immer Gott im Munde führen, deutet er dadurch an, daß er den heiligen Antonius in einem frommen Hause ein Wunder tun läßt, an das Keiner glauben will.

Das Stück spielt in der Gegenwart, in einer kleinen belgischen Provinzstadt. Eine reiche und fromme alte Dame, das Fräulein Hortense, ist gestorben, und an die Tür ihres Hauses klopft ein Mann im Mönchsgewande. Die Köchin öffnet: „Was wünschen Sie?" — „Ich bin," sagt der Mönch, „der heilige Antonius und bin gekommen, um Fräulein Hortense vom Tode zu erwecken." Die Köchin bekreuzigt sich und küßt dem fremden Mann die Füße. Dann läßt sie ihn in die Küche ein. „Rufen Sie Ihre Herrschaft!" befiehlt der Heilige. Aber die Köchin gehorcht nicht. „Die Herrschaft ist beim Mittagessen, und ich darf sie nicht stören." Die Angehörigen des verstorbenen Fräuleins Hortense halten, der reichen Erbschaft froh, einen üppigen Leichenschmaus ab, und der Heilige muß warten,

bis sie abgegessen haben. Inzwischen läßt sich die Köchin, die gerade im Begriff ist, die Küche zu scheuern, vom heiligen Antonius die Eimer reichen. Oskar Sauer war der Darsteller des Antonius; und da sich die Heiligkeit nicht spielen läßt, so spielte er die Güte, die mit der Heiligkeit sicherlich sehr nahe verwandt ist und die er durch seinen Ton und seine Haltung sanft und rührend zum Ausdruck brachte. Allerdings trägt in dem Stücke Sankt Antonius auch einen Heiligenschein, der, nach einer poetischen Idee des Dichters, jedesmal aufleuchtet, wenn auf der Bühne eine gute Tat getan oder ein gutes Werk gesprochen wird. Aber er leuchtet selten.

Endlich ist das Diner zu Ende, und die Köchin kann ihrer Herrschaft melden, was sich begeben hat. Die ganze Tafelrunde eilt in die Küche hinaus: „Ich soll Fräulein Hortense erwecken," wiederholt ihnen der heilige Antonius. Alle diese frommen Herren und Damen zweifeln keinen Augenblick, daß sie es mit einem Schwindler zu tun haben. Sie werden in dieser Auffassung sowohl von dem Herrn Abbé als von dem Herrn Doktor unterstützt. In diesen beiden Gestalten findet die Satire ihren amüsantesten Ausdruck. Der Herr Abbé, dessen Beruf es ist, den Glauben an die Wunder der Bibel zu lehren, ist sich, da er ein wirkliches Wunder sieht, sofort darüber im Klaren, daß ein Betrug vorliegen muß. Und der Herr Doktor ist der Mann der exakten Wissenschaft, der weiß, daß es nur *eine* Wahrheit gibt, was ihn nicht hindert, sobald er etwas dieser einen Wahrheit Widersprechendes erlebt, auch das Gegenteil für möglich zu erklären.

Man will den heiligen Antonius hinauswerfen, vermag aber nicht, ihn vom Platze zu bewegen. Der Doktor meint, diese erstaunliche Muskelstärke deute darauf hin, daß man es vielleicht mit einem Irrsinnigen zu tun habe, und rät, ihm zu Willen zu sein, da man solche Kranke am besten loswerde, wenn

man auf ihre fixe Idee eingehe. Der heilige Antonius wird also in das Zimmer geführt, in dem Fräulein Hortense auf ihrem Totenbette liegt. Die Angehörigen stellen sich um das Bett. Der Heilige ruft die Tote dreimal beim Namen — und siehe: sie erwacht! Die Angehörigen sind starr vor Erstaunen. Also ist doch wohl ein Wunder geschehen? „Nein," erklärt der Doktor mit Bestimmtheit, „Alles geht natürlich zu. Dieser Mensch verfügt wahrscheinlich über ungewöhnliche Nervenkräfte. Und vor allen Dingen: wenn Fräulein Hortense erwacht ist, so war sie eben nicht tot. Das kommt davon, daß Sie zur Ausstellung des Totenscheines nicht mich, sondern einen anderen Arzt berufen haben."

Die ersten Worte des wiedererwachten Fräuleins Hortense sind: „Wer hat diesen schmierigen Kerl in mein bestes Zimmer gelassen?" Der schmierige Kerl ist natürlich der Heilige. Zur Strafe für diese Beschimpfung verliert sie sofort die Sprache; und da sie auch sonst sich des neuen Lebens, das ihr verliehen worden, nicht würdig zeigt, stirbt sie bald darauf von Neuem. Jetzt kennt die Empörung der Angehörigen keine Grenzen mehr. Fräulein Hortense ist so tot, wie sie vordem gewesen ist. Der Schwindel ist also erwiesen, und der Betrüger, der die Trauer einer Familie gestört hat, muß unschädlich gemacht werden, umsomehr, als er erklärt, daß er noch andere „Auferweckungen" vorhabe. Man sendet nach der Polizei.

Der Kommissär kommt und läßt dem heiligen Antonius Handschellen anlegen. Dann gibt er Befehl, den Gefangenen in den Polizeiarrest zu führen. „Aber es stürmt und regnet draußen," sagt der Heilige, „und ich bin bloßen Hauptes." — „Das ist uns gleichgültig," antworten die Polizisten. „Marsch hinaus!" Da bringt die Köchin ihren Schirm. „Ich kann ihn nicht tragen," sagt der Heilige, „meine Hände sind gefesselt." — „Macht nichts," erwidert

die Köchin, „ich werde mit Ihnen gehen und Ihnen den Schirm über den Kopf halten.“ Und so erbarmt sich des Heiligen, an den die Frommen nicht glauben wollen, den die Reichen aus ihrem Hause jagen, einzig und allein das ahnungsvolle Herz eines armen Mädchens aus dem Volke.

„Die Doppelgänger-Komödie."

Von Adolf Paul.

„Minna von Barnhelm" im „Neuen Theater".

Adolf Paul, der Verfasser der „Doppelgänger-Komödie", welche das „Kleine Theater" aufgeführt hat, ist ein Schwede. Das genügt bereits, um ihm eine gewisse Bedeutung zu geben. Weil hervorragende Schriftsteller aus den skandinavischen Ländern gekommen sind, sehen die literarischen Kreise jetzt gleich in jedem Skandinavier einen hervorragenden Schriftsteller. Adolf Paul schreibt ferner Dramen. Folglich ist er ein Dichter. Früher erkannte man aus den Dramen, die Einer schrieb, ob er ein Dichter sei. Jetzt ist Einer ein Dichter, lediglich weil er Dramen schreibt, gleichgültig, ob gute oder schlechte. Oder wie Sudermann gesagt hat: ein „Schaffender". Adolf Paul hat sich endlich außerstande erwiesen, die Idee durchzuführen, die er in seiner Komödie durchzuführen gestrebt hat. Seine Absicht, eine Satire auf das Königtum zu schreiben, ist an dem Mangel einer satirischen Begabung gescheitert. Trotzdem hat die Kritik in seinem Werke Talent gefunden. Das Talent dieses Autors war um so schwieriger zu finden, als er nichts davon gezeigt hat.

In der „Doppelgänger-Komödie" begibt sich folgendes: Ein König beherrscht ein „kleines neu-barbarisches Königtum". Die Stelle der Landkarte, auf welcher dieses Königtum zu suchen ist, wird nicht angegeben. Mit Rücksicht darauf,

daß in dem Stücke ein König abgesetzt wird, verlegte das „Kleine Theater" den Schauplatz in die einzige Gegend Europas, in der heutzutage noch solche Unzartheiten im Benehmen der Untertanen gegen die Beherrscher des Landes gelegentlich konstatiert werden, nämlich in die Gegend des Balkans, und ließ die Darsteller in Uniformen und Trachten auftreten, die nach serbischen und bulgarischen Motiven komponiert waren. In jenem Königreiche nun lebt ein Geiger, Mattei geheißen, der dem König so ähnlich sieht, daß es unmöglich ist, die beiden ihrer äußeren Erscheinung nach zu unterscheiden. Hätte nicht der König die Krone und der Geiger seine Geige, so könnte der König ebensowohl der Geiger und der Geiger der König sein.

Mattei beschließt, diese Ähnlichkeit auszunützen und den Tron zu besteigen. Er stellt sich das Herrschen noch weitaus interessanter vor als das Violinspielen. Der Vorgang ist sehr einfach: Der Geiger begibt sich auf den Richtplatz, tritt dort als König auf und begnadigt einen Verbrecher, der eben gehenkt werden soll. Das jubelnde Volk geleitet ihn zum Palaste. Der König, der gerade, der ewigen Verwechslungen müde, seinem Adjutanten den Befehl gegeben hat, den Geiger Mattei umbringen zu lassen, feuert vom Fenster herunter einen Pistolenschuß auf seinen Nebenbuhler ab. Darauf läßt nun der vermeintliche König den wirklichen wegen Hochverrates verhaften und nimmt im Palaste dessen Stelle ein.

Niemand merkt den Betrug. Sogar die Königin läßt sich täuschen, — allerdings nicht lange. Denn der Geiger wird zärtlich in seinem ersten Gespräch mit der hohen Dame. Der Pseudokönig benimmt sich, als wenn er wirklich der Mann seiner Frau wäre, und durch diese Männlichkeitsanwandlung verrät er sich. Die Königin ist nämlich gewöhnt, daß der König die Befreiung von den ehelichen Pflichten als eines der

Privilegien der Majestät betrachtet. Und da sie nun auf einmal einen König findet, der gesonnen scheint, es mit diesen Pflichten ernst zu nehmen, wird es ihr klar: „Das ist nicht der König — das ist der andere."

Aber sie hat nichts dagegen, den König, der kein Gemahl war, gegen einen Gemahl einzutauschen, mag er auch den kleinen Mangel haben, kein König zu sein. Nur verlangt sie Sicherheit. Sie will wissen, ob der andere auch wirklich der andere ist und nicht der eine. Denn die Situation ist fatal für eine Königen, die einen verliebten Geiger zum Gatten zu haben glaubt und in vertrauten Stunden entdeckt, daß er doch der König ist. „Gestehe mir," sagt sie, „daß du der Geiger Mattei bist, und ich werde dir helfen, deine Königsrolle durchzuführen." Mattei begeht die Unvorsichtigkeit (ohne daß man eigentlich begreift, warum?), diese wertvolle Bundesgenossenschaft zurückzuweisen. Er bleibt dabei, daß er der König ist. Da nun der König der Königin mit Kälte zu begegnen pflegt, so bringt jetzt auch der Geiger seine eben noch so heißen Gefühle für die Königin zum Erkalten, um ihr den untrüglichen Beweis, daß er ihr Mann ist, dadurch zu liefern, daß er sich nicht als Mann bezeigt. Die Königin jedoch weiß, was sie weiß. Und weil sie von dem Geiger auch nicht mehr erreichen kann als von dem König, und weil eine Frau, wenn schon das Verschmähtwerden ihr eheliches Los ist, sich zweifellos lieber von einem König verschmähen läßt als von einem Geiger, — so bleibt sie ihrem königlichen Gatten treu (die Treue wird niemals so sicher bewahrt, als wenn sich keine Möglichkeit findet, sie zu brechen) und kündigt dem falschen König an, daß sie alles aufbieten wird, um ihn zu entlarven.

Das strotzt natürlich von Unwahrscheinlichkeiten. Aber warum nicht? In den phantastischen Regionen, in denen diese Komödie spielt, haben die Gesetze des gewöhnlichen Lebens

keine Geltung, und möglich ist dort auch das Unmögliche. Überdies beabsichtigt der Autor offenbar, uns sehr zu belustigen; und was lustig ist, braucht nicht wahrscheinlich zu sein. In der Tat, der Stoff bietet dem Humor einen weiten Spielraum: Der Geiger als König! Welche Gelegenheit zu überraschenden Wendungen, zu parodistischen Einfällen! Am Ende könnte auch eine Moral dabei herauskommen. Etwa so: Der Geiger, als Mann aus dem Volke, wird ganz nach dem Herzen des Volkes regieren, wird die Übergriffe der Mächtigen verhindern, den Bedrückten aufhelfen und wird seine Macht anwenden, um Freiheit und Menschlichkeit im Staate durchzusetzen gegen Aristokraten und Bureaukraten. Die Pointe könnte sein, daß er gerade dadurch sich verrät. „Nein," sagen am Ende Hof, Minister und Volk, „das kann nicht der König sein; denn er regiert zu gut. Das ist der Geiger."

Das Stück scheint zunächst nach dieser Richtung gehen zu wollen. Aber nach einem kurzen Anlaufe zur Satire hält es atemlos inne und kann nicht weiter. Ein paar gute Witze werden in den folgenden Akten gemacht. Man kann sie zählen, es sind drei oder vier. Damit ist alles erschöpft, was der Autor an Humor zu geben hat. Die Enttäuschung ist groß. Statt der Königssatire, die man erwartet, bekommt man die Abenteuer, die recht wenig interessanten Abenteuer eines Geigers zu sehen — statt phantastischer Tollheiten ein paar lahm erfundene Szenen — und wo die Laune sprühen sollte, herrscht die Langeweile. Dabei gehen die Vorgänge so unwahrscheinlich weiter, wie sie begonnen haben. Wenn man es nun auch, wie gesagt, bei einem lustigen Stücke mit der Wahrscheinlichkeit nicht allzu genau nehmen darf, so ist doch ein Stück noch deshalb nicht lustig, weil es unwahrscheinlich ist.

Im zweiten Akt präsidiert der Geigerkönig einem Kabinettsrate und kanzelt die Minister tüchtig ab. Einige kräftige

demokratische Äußerungen werden in dieser Szene getan. Dem Justizminister, der ihm eine Mappe voll Majestätsbeleidigungs-Prozesse vorlegt, antwortet der falsche Monarch: „Gebt den Denunzianten Stockschläge! Und Ihr werdet niemals mehr meine Majestät mit Majestätsbeleidigungssachen beleidigen müssen!“ Dann nimmt er sich den Unterrichtsminister vor: „Was blickt Ihr mich so lange an? Ich frag' euch ja nicht, ob immer noch in euren Schulen brav gefälscht wird? Ob eure Pfaffenknechte immer noch mein gutes Volk zu braven Heuchlern, ehrvergessenen Strebern mit guten Worten und mit Prügelstrafen hübsch artig noch erziehen?“ (Nebenbei gesagt: Die Gesinnung ist wacker. Aber welch' ein Deutsch! Daß ein schwedischer Schriftsteller deutsch schreibt, ist gewiß originell; doch zeigt sich bei dieser Gelegenheit, daß es seine guten Gründe hat, wenn die schwedischen Schriftsteller in der Regel schwedisch schreiben.) Den Kriegsminister fragt die Pseudomajestät, wie viel Knöpfe bei der Garde fehlten, als zum Apppell geblasen wurde. „Die Knöpfe sind die Hauptsache beim Militär. Denkt ihr denn, sie seien nur dazu da, um nach ganz gemeiner ziviliştischer Art geknöpft zu werden? Nein, sie müssen gezählt, geputzt, kurz, sie müssen zur Stelle sein und militärisch glänzen. Worin sollten wir denn sonst wohl unseren Heldenmut spiegeln, wenn sie nicht blank sind?“

Dies die kritischen Bemerkungen des Königs über die einzelnen Ressorts der Verwaltung. Was sein positives Regierungsprogramm anlangt, so ist es nicht sehr reichhaltig. Er gibt zunächst den Befehl, daß jeder Geiger im Lande fortan nur vor ausverkauften Häusern spielen soll. Dann ordnet er an, daß das Ministerium einen Gerichtshof einsetzen soll, vor dem er die Klage auf Ehescheidung gegen die Königin erheben wird. Inzwischen ist seine wirkliche Frau, also die Frau des Geigers Mattei, verhaftet worden. Denn während man den

Geiger für den König hält, wird der wirkliche König, der auf den falschen geschossen hat, für den Geiger gehalten. Die Frau des Geigers glaubt ebenfalls, daß Mattei sich im Kerker befinde, und fleht, vor den König geführt, ihren Mann um Gnade für ihren Mann. Mattei aber, der sich geweigert hat, der Königin zu gestehen, daß er Mattei ist, ohne daß man den Grund dieser Weigerung hat begreifen können, gesteht nun seiner Frau, die ihn für den König hält, ohne weiteres, daß er Mattei ist, welches Geständnis einer Frau gegenüber, die erbittert ist und ihn vom Trone stürzen will, doppelt unbegreiflich ist, nachdem er es einer Frau verweigert hat, die sich erbot, ihn auf dem Trone zu erhalten. Matteis Frau fordert den Geiger auf, zu Weib und Kind zurückzukehren. „Nein," sagt Mattei, „das geht nicht. Ich muß König bleiben. Auch kannst du meine Frau nicht weiter sein; aber ich bin bereit, dich zu meiner Geliebten zu machen."

Mattei hat demnach bereits am ersten Tage seines Königtums sich mit zwei Frauen verfeindet, und so ist es nicht erstaunlich, daß seine Herrlichkeit ein rasches Ende findet. Die Königin verschwört sich mit Matteis Frau. Diese bringt die Geige ins Schloß. Eines Morgens findet der falsche König sie auf einem Tische. Begierig greift er danach und spielt, da er sich unbeobachtet glaubt, ein herrliches Violinsolo. Aber Hof und Minister lauschen hinter den Türen, und nach dem Finale treten sie unter Führung der Königin ein und sagen dem König auf den Kopf zu, daß er Mattei ist. Für einen, den man geigen gehört hat, ist es schwer, zu leugnen, daß er ein Geiger ist. Am längsten zögern die Minister, die Wahrheit zu erkennen. „Aber, meine Herren," sagt die Königin, „Sie wissen doch, daß der König nicht geigen kann!" — „Ja," meint der Premierminister (das ist das beste Wort, das in

dem Stücke gesprochen wird), „wenn Se. Majestät nur wollte — warum sollte er nicht geigen können?“.

Mattei gibt seine Sache verloren, ohne Widerstand zu versuchen, bekennt sich zu seiner Violine, versichert, ohne daß dieser Wechsel der Anschauungen motiviert wäre, daß die Kunst sein Königreich ist, nachdem er drei Akte lang Alles aufgeboten hat, um sein künstlerisches Königreich gegen ein wirkliches zu vertauschen, was allerdings auch nicht motiviert war, und wird ins Gefängnis abgeführt. Der wirkliche König wird wieder in seine Würden eingesetzt. Es ist höchste Zeit. Denn Mattei hatte, um dem Quiproquo ein Ende zu machen, Befehl gegeben, den König aufzuhängen; man kommt gerade noch zurecht, um den Herrscher des Landes aus der Schlinge zu befreien. Se. Majestät erscheint, beklagt sich, daß man ihn habe erdrosseln wollen wie einen Kapaun (werden Kapaune erdrosselt?), befiehlt, Mattei in Freiheit zu setzen (der ihn eben hat hängen lassen wollen!), trinkt, um sich von der ausgestandenen Todesangst zu erholen, ein Glas Selterswasser, das der Oberzeremonienmeister ihm darreicht, und erhebt diesen dafür in den Fürstenstand.

Dieses belanglose Stück erweckte Interesse nur durch die Art, wie es im „Kleinen Theater“ gespielt wurde. Emanuel Reicher namentlich, der in der Doppelrolle des Geigers und des Königs auftrat, schuf zwei prächtige Gestalten. Den Unterschied zwischen dem Geiger und dem König deutete er durch eine einzige Nuance an, indem er nämlich, wenn er als König auf der Bühne erschien, in einem etwas „schnoddrigen“ Tone redete, worüber sich das Publikum (welches mag wohl der Grund sein?) ganz besonders amüsierte. Reicher ist in Berlin einer der ganz wenigen Schauspieler, die sich auch in den öden, kunstwidrigen Zeiten des Berliner Naturalismus den Zusammenhang mit den großen Traditionen der Vergangenheit bewahrt haben,

— der einzige vielleicht, der noch imstande ist, das zu spielen, was man früher eine „Charakterrolle" nannte. Außerdem besitzt das von Direktor Reinhardt geleitete Ensemble des Kleinen Theaters und des Neuen Theaters, wie auch wieder die Aufführung der „Doppelgänger-Komödie" bewiesen hat, eine Reihe tüchtiger junger Talente, insbesondere einige vielversprechende junge Schauspielerinnen (was man sonst von keinem Theater in Berlin sagen kann). Alle diese Künstler, die jungen vor Allem, sehnen sich nach großen Aufgaben. Daher kommt es, daß sie an die Aufgaben, die ihnen gestellt werden, herangehen, als wenn es große wären. Nicht nur bei der „Doppelgänger-Komödie", auch bei der Aufführung mancher anderer Novitäten in den genannten beiden Theatern haben die Darsteller manchmal so gespielt, daß man hätte an ein bedeutendes Stück glauben können, wenn nur nicht immer wieder die Unbedeutendheit des Stückes diesen Glauben zerstört hätte.

Die Direktion der beiden Theater hat die Eigentümlichkeit, daß sie unablässig darauf bedacht ist, sich mit „Beiräten" zu umgeben, mit literarischen, künstlerischen, technischen und so weiter. Es sind sicherlich in Deutschland gegenwärtig die „beratensten" beiden Theater. Eigentümlich ist nur, daß unter allen diesen „Beiräten" bisher sich noch kein einziger gefunden hat, welcher der Direktion einen Rat gegeben hat, von dem man doch meinen sollte, daß er nahe liegt: den Rat nämlich, statt schlechte Stücke mit guten Schauspielern aufzuführen, lieber gute Stücke mit guten Schauspielern aufzuführen. Die modernen Stücke, welche die beiden Theater (und die Berliner Theater überhaupt) auf die Bühne gebracht haben, sind, mit ganz wenigen Ausnahmen, nicht viel wert gewesen; sei es nun, daß Stücke von dichterischem Wert heutzutage in Deutschland nicht mehr geschrieben, sei es, daß sie von den Direktoren nicht mehr gefunden werden. Die Wahrscheinlichkeit spricht für

das letztere, da es nicht einzusehen ist, warum in einer Zeit allgemeinen künstlerischen Aufschwunges, in einer Zeit, wo es in Deutschland treffliche Maler, Bildhauer, Architekten, Romanciers gibt, gerade für das Drama die Kräfte fehlen sollen, dem sich doch das Interesse der Gegenwart in ganz besonderem Maße zuwendet, so daß man es beinahe das spezifisch moderne Kunstgebiet nennen könnte. Aber ob an den Autoren oder an den Direktoren die Schuld liegt, wird man mit Gewißheit nicht sagen können, solange man nicht außer den Stücken, die zur Aufführung ausgewählt worden sind, auch diejenigen kennt, die von den Theaterkanzleien zurückgeschickt worden sind. Jedenfalls, die modernen Stücke erweisen sich in der Regel als unzulänglich. So mögen doch die Direktoren, bis wieder gute neue Stücke gefunden werden, einstweilen die guten Stücke zur Darstellung bringen, die schon vorhanden sind, nämlich die Stücke der großen Dichter der Vergangenheit. Es kann nicht oft genug wiederholt werden, daß die Zeit für die Klassiker wieder einmal gekommen ist. Das Bedürfnis nach Poesie und Geist, nach Gedankentiefe und Gedankenfülle, nach Gestalten, die interessieren, und Vorgängen, die das Herz ergreifen, ist beim Theaterpublikum immer vorhanden; und wenn auch der Lärm einer Clique, wenn auch unbedeutende Autoren im Bunde mit unverständigen Kritikern das Publikum eine Zeitlang über sich selbst zu täuschen vermögen, so bricht doch dieses Bedürfnis immer wieder durch, und es bricht um so gebieterischer durch, je weniger es lange Jahre hindurch befriedigt worden ist. Halb unbewußt schlummert in den Herzen die Sehnsucht nach einem großen Dichter, der sich unter den deutschen dramatischen Autoren unserer Zeit nicht gefunden hat; weil sie diese Sehnsucht zu erfüllen vermögen, sind die Meister der Vergangenheit heute wieder einer besonders starken Wirkung sicher. Die Kleinheit der Modernen hat ein neues

Verständnis für die Größe der Alten geschaffen; und durch das, was jenen fehlt, ist noch ganz besonders all' das Herrliche klar geworden, was diese besitzen.

So ist der Eindruck zu erklären, den „Minna von Barnhelm" auf das Berliner Publikum machte, als Lessings Lustspiel, mitten unter den modernen Stücken des Repertoires, im „Neuen Theater" aufgeführt wurde. Es war ein echter und rechter Premierenerfolg, mehr ein Erfolg des Stückes als der Aufführung, welch' letztere nur in einigen Rollen vortrefflich, in anderen aber, namentlich in den beiden Hauptrollen, mangelhaft war. Viel mehr, als die Minna von Barnhelm der Sorma, deren Anmut manchmal recht erzwungen schien, zumal neben der natürlichen Anmut, mit der Lucie Höflich die Franziska spielte, hat Lessing auf das Publikum gewirkt. Wenn auch die Komödie die Furchen und Runzeln des Alters zeigt; wenn auch der siebenjährige Krieg allzu lange vorbei ist, als daß die Tendenz, Preußen und Sachsen zu versöhnen, Anklang finden könnte; wenn auch die moralisierenden, im Geschmack der damaligen Zeit geschafffenen Gestalten, besonders die Hauptpersonen, gar zu einförmig edel erscheinen; wenn auch die großartige Verachtung des Geldes allzu sehr mit den Erfahrungen des wirklichen Lebens kontrastiert, welche lehren, daß selbst edle Menschen lieber Geld haben, als keines; wenn auch manche Reden als zu lang, die Ringverwechslungen als überflüssig und nicht ganz klar sich erweisen, — trotz alledem hat das Stück gefallen, wie seit langem keine Novität. Das Publikum, das „modernste" Publikum von Berlin, war entzückt, wieder einmal ein wirkliches Drama zu sehen, — ein Drama mit einer fesselnden Handlung, mit einem an klugen und heiteren Wendungen reichen Dialog, den Leute sprechen, die etwas zu sagen haben, mit klar und kräftig gezeichneten Charakteren und mit einer Fülle von lebendigen Nebenfiguren,

die, — vor allem Franziska und der Wachtmeister, deren Szenen Goethe als „retardierend" bezeichnet hat, — sich in einer Frische erhalten haben, welche die Hauptpersonen nicht mehr besitzen — ein Drama, welches das Bild einer Zeit gibt, — ein dramatisches Drama und ein lustiges Lustspiel. Des Beifallklatschens war am Abend der Premiere kein Ende. Und da in der naturalistischen Zeitrechnung das Jahr von „Rose Bernd" geschrieben wurde, kam „Minna von Barnhelm", und es war wie eine Enthüllung, wie eine Befreiung.

Durch diesen Erfolg ist der Direktion Reinhardt im „Neuen Theater" und im „Kleinen Theater" ihr Weg aufs Klarste vorgezeichnet. Sie soll Klassiker aufführen — natürlich nicht Klassiker allein, aber hie und da einmal das Werk eines alten Dichters zwischen denen der heutigen Autoren. Auf Lessing sollte Shakespeare folgen, dessen Lustspiele namentlich in unsere Zeit, die sich wieder zur Romantik neigt, noch weit mehr hineinpassen als „Minna von Barnhelm". Einige von diesen Lustspielen und Märchendramen („Wie es euch gefällt", „Ende gut, alles gut", „Der Sturm") hat man in Berlin lange nicht gesehen, und nirgends könnten sie besser gespielt werden, als in den Reinhardtschen Theatern mit ihren tüchtigen und aktionslustigen jungen und älteren Kräften und mit ihrer löblichen Gewohnheit, die Stücke sorgfältig zu inszenieren und künstlerisch auszustatten. Auch ein materieller Erfolg wäre von solchen Shakespeare-Aufführungen wohl zu erwarten. Das Publikum würde mitgehen. Denn die beiden Theater sind gegenwärtig in der Mode. Das gibt ihnen die Macht, den Geschmack des Publikums zu bestimmen. Sie brauchen nicht zu fürchten, durch Klassikervorstellungen altmodisch zu werden; sie haben es im Gegenteil in der Hand, die Klassiker in die Mode zu bringen. Was im „Kleinen Theater" und im „Neuen Theater" aufgeführt wird, trägt den Stempel „modern". Zu

Shakespeare werden also, wenn er nur in einem der beiden Theater gespielt wird, die guten Snobs sich ebenso sehr drängen, wie sie zu „Elektra" sich gedrängt haben, so daß also auf diese Weise William Shakespeare es vielleicht erreichen wird, bei dem literarischen Publikum und der literarischen Kritik in gleichem Maße zu Ansehen zu kommen wie Hugo v. Hoffmannsthal.

„Kabale und Liebe“ im „Neuen Theater“.

„Minna von Barnhelm“ erreichte im „Neuen Theater“ eine ſtattliche Anzahl von Aufführungen, welche die Anzahl der Aufführungen, zu der die in derſelben Saiſon geſpielten Stücke zeitgenöſſiſcher Autoren es brachten, weit überſtieg. Bald darauf fand das „Neue Theater“, das gegenwärtig in Berlin vor allen anderen als modern gilt, abermals ein Zugſtück. Das Zugſtück hieß: „Kabale und Liebe.“ Am Abend der Erſtaufführung brauſte der Beifall durch das Haus. Von den beiden erſten Akten wurde das Publikum geradezu überwältigt. Dem Muſikus Miller, als er dem Präſidenten die Tür wies, riefen einige Zuſchauer ein lautes „Bravo!“ zu. Die drei anderen Akte rüttelten weniger an den Nerven, ließen aber um ſo mehr Tränen fließen. Im Parkett wehte es von Taſchentüchern, und ein Schnauben gerührter Naſen begleitete Luiſe, als ſie die verhängnisvolle Limonade holen ging. Die Vorſtellung dauerte, obwohl manche Streichungen vorgenommen worden waren, vier volle Stunden, und trotzdem folgte das Publikum bis zuletzt dem Gange der Handlung mit derſelben Anteilnahme, mit derſelben atemloſen Spannung.

Dieſe „Erfolge“ der klaſſiſchen Dramen ſind die intereſſanteſte Erſcheinung im gegenwärtigen Berliner Theaterleben. Es ſind Erfolge, die aus der unmittelbaren Wirkung der Dramen hervorgehen und an denen hiſtoriſcher Sinn oder lite-

rarische Pietät fast gar keinen Anteil haben. Das „Neue Theater" führt die alten Werke auf, als wenn es neue Stücke wären, und das Publikum benimmt sich wie bei einer Premiere. Die Klassiker werden auf diese Weise neugeboren. Mitten in einem moderner Repertoire erscheinen auch Lessing und Schiller; und das Publikum, das sich den Autoren von heute gegenüber zumeist kühl oder ablehnend verhält, wird durch Lessing und durch Schiller zu enthusiastischem Beifall hingerissen. Eine seltsame Wendung im Gange der literarischen Entwicklung: die Toten treten in Konkurrenz mit den Lebenden. Die Klassiker nehmen den Kampf mit den Modernen auf und fordern sie heraus auf deren eigenstem Gebiete, in einem Theater, das bestrebt ist, von den literarischen Neuheiten immer die neuesten zu bringen, und vor einem Publikum, das um des Neuesten willen in dieses Theater zu gehen pflegt. Diese Vorstellungen also liefern den deutlichsten Beweis, daß die Klassiker modern sind, — ja noch mehr, daß sie moderner sind als die Modernen. Die Erfolge von Lessing und Schiller sind Siege, glänzende Siege der Klassiker über die zeitgenössischen Dramatiker. Die Größe der alten Meister offenbart sich dem Publikum heute wieder mit zwingender Gewalt, weil es sie an der Kleinheit Derjenigen mißt, die gegenwärtig die Bühne beherrschen, auf der einst die Klassiker gewaltet haben. Und es jubelt Lessing und Schiller zu, weil diese ihm bringen, was ihm kein Neuer zu geben imstande ist.

So hat „Kabale und Liebe" vor Allem deshalb gewirkt, weil es ein Theaterstück ist, ein echtes und rechtes Theaterstück, mit spannender Handlung und gewaltig einschlagenden Bühneneffekten. Die Großen unserer heutigen Bühne, wenigstens diejenigen, die darauf Anspruch machen, für „literarisch" zu gelten, schreiben keine Theaterstücke mehr. Weil sie nicht fähig dazu sind, erklären sie es unter ihrer Würde. Und es

haben sich Kritiker gefunden, die es fertig gebracht haben, den Talentmangel der gegenwärtigen Autoren zum ästhetischen Gesetz zu erheben und die Bühnenwirksamkeit eines Stückes in Gegensatz zu dessen dichterischen Wert zu stellen. Wenn Schiller ein neuer Dichter wäre und mit „Kabale und Liebe" debütiert hätte, so hätten ihn diese Kritiker gehörig heruntergemacht. Man hätte ihn einen „Theatraliker" genannt und ihm seinen Platz in den unteren literarischen Rängen angewiesen, so etwa neben Sudermann und Beyerlein. Kein Zweifel auch, daß der Autor von „Kabale und Liebe" ein „Theatraliker" ist. Es ist nur lächerlich, daß das heute ein Schimpfwort geworden ist und daß die Kritik einem Theaterdichter, dessen erste Aufgabe es ist, Theaterwirkungen hervorzubringen, einen Vorwurf daraus macht, daß er sein Handwerk versteht. So beklagte sich gelegentlich der Aufführung eines Dramas von Sardou einer der maßgebenden Germanisten der Berliner Tageskritik über die „unangenehme Absichtlichkeit" dieses Autors. Man beachte wohl: Das Streben nach Bühneneffekten, welches das Wesen der dramatischen Kunst ausmacht, die dramatische Absichtlichkeit also, wirkt nur dann angenehm, wenn sie nicht beabsichtigt ist!

Das Publikum läßt sich durch solchen Unsinn wohl gelegentlich verwirren, aber sein richtiges Gefühl bricht immer wieder durch. Und ein solcher Durchbruch des richtigen Gefühls war der jubelnde Beifall, mit dem im „Neuen Theater" die beiden ersten Akte von „Kabale und Liebe" begrüßt wurden. Nie wieder ist auf der deutschen Bühne eine „Theatralik" erreicht worden, welche diesen beiden Akten gleichkommt mit ihrer unaufhaltsam vorwärtsstürmenden Handlung und mit ihrer Steigerung der Efffekte bis zu den furchtbaren Donnerschlägen in der Schlußszene des zweiten Aktes. Und das Publikum des „Neuen Theaters" verspürte dieselbe „elektrische Macht", mit

der, nach Goethes Ausdruck, „Kabale und Liebe" auf die „Sprudeljugend" seiner Zeit gewirkt hat . . .

Schillers Drama ist beseelt von jenem Haß gegen die Unterdrückung, jener Sehnsucht nach Freiheit und Menschenwürde, welche in den Jahren vor der großen Revolution die Herzen, die Herzen der Jugend vor Allem, erfüllten. Es lebt in ihm der Geist seiner Zeit, der Geist Deutschlands vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Und nun möge jemand einmal den Versuch machen, in irgend einem der modernen deutschen Dramen den Geist unserer Zeit zu finden! Eine Ausnahme bilden allein Hauptmanns „Weber", in denen eine bedeutende Erscheinung unserer Epoche, das Erwachen des sozialen Gewissens, dramatische Gestalt angenommen hat. Aber ein Zeitdrama hat Hauptmann seitdem nie wieder geschrieben, und die anderen Zelebritäten der modernen deutschen Dichtung sind es uns gleichfalls schuldig geblieben. Man stelle sich also den Kulturhistoriker einer zukünftigen Generation vor, der die späteren Werke von Gerhart Hauptmann oder die Dramen von Otto Erich Hartleben oder von Hugo v. Hofmannsthal studiert, um aus ihnen zu erkennen, was im Deutschland des zu Ende gehenden neunzehnten und des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts die Seelen bewegt hat! Er wird sie enttäuscht aus der Hand legen und sich sagen müssen, daß zu dieser Zeit in Deutschland ein geistesarmes und kaltherziges Geschlecht gelebt hat.

Und doch ist unsere Zeit weder armen Geistes noch kalten Herzens. Die Ideen durchfluten sie in gewaltigem Strom, und sie ist so groß, wie nur irgend eine Zeit war. Nur dringt von diesem Strome nichts, auch nicht die kleinste Welle in die Werke unserer deutschen Dramatiker. Während sonst ein Dichter derjenige war, welcher für das, was alle dachten und empfanden, in Vers, Prosa oder Drama den

poetiſchen Ausdruck fand, ſo ſcheinen heute von den Gedanken und Empfindungen unſerer Generation einzig und allein diejenigen nichts zu wiſſen, die ſich unſere „Dichter" zu nennen belieben. Unſere heutige deutſche Bühnenliteratur bildet inſofern eine merkwürdige Erſcheinung, als beinahe gar kein Zuſammenhang beſteht zwiſchen ihr und der Zeit, in der ſie entſtanden iſt. Eine Literatur, die ſich abſeits von ihrer Zeit hält! Eine Literatur, die ſich auf ein paar kleine Stoffgebiete beſchränkt und dieſe (weil ſie nicht fähig iſt, über deren Grenzen hinaus ſich zu betätigen) für die allein „literariſchen" erklärt. Und wenn man aus den neuen deutſchen Stücken faſt nichts erfährt von Allem, was unſere Zeit denkt und erſtrebt, ſo hat dies offenbar darin ſeinen Grund, daß die Herren Literaten das Denken und Streben der Gegenwart als nicht „literariſch" betrachten.

Daher die Saft- und Kraftloſigkeit der modernen deutſchen Stücke, von denen in der Saiſon, welche die Aufführung von „Kabale und Liebe" brachte, das Publikum auch wieder die übliche Anzahl in ſich hatte aufnehmen müſſen. Und daher, nach all' dem Literatenkram, die gewaltige Wirkung des Schillerſchen Dramas, welches erfüllt iſt von dem Brauſen einer ſturmbewegten Epoche und durch welches die revolutionären Ideen wie die flammenden Blitze zucken. Das packt heute noch, wie es damals gepackt hat bei den Premieren in Frankfurt und Mannheim, als die „Sprudeljugend", als die Ferdinands und die Luiſen ſelbſt im Parkett ſaßen. Heutzutage haben die Kritiker, die zur Partei eines der modernen Autoren gehören, die Gewohnheit angenommen, mit dem Worte „ewig" nur ſo herumzuwerfen. Wenn man in gewiſſen Kritiken lieſt: „ein ewiges Werk", ſo darf man annehmen, daß dem Autor vielleicht einmal im Verlauf von mehreren Akten eine Szene gelungen iſt; und manchmal erweiſt ſich,

sobald man näher zusieht, auch diese Annahme als unbegründet. Wie viel Dramen von Gerhart Hauptmann wurden nicht bei ihrem Erscheinen als ewig erklärt, die bereits im nächsten Jahre vom Spielplane sämtlicher deutschen Bühnen verschwunden waren! „Kabale und Liebe" hat wieder gelehrt, zu erkennen, daß es nur Eines gibt, das einem dichterischen Werke Ewigkeit verleiht: die großen Ideen.

In einem herrlichen Gedichte hat ein französischer Poet, Alfred de Vigny, die Macht der Idee behandelt. Es heißt: „La bouteille à la mer." Ein zur Erforschung des Poles ausgesendetes Schiff geht unter. Bevor sie aber in die Fluten versinken, haben die Forscher das Resultat ihrer Arbeiten auf ein Papier verzeichnet und dieses in eine Flasche eingeschlossen, die sie versiegeln und ins Meer werfen. Nach langen, langen Monaten wird die Flasche an den französischen Strand getrieben; Stürme und Wogen haben ihr nichts anhaben können. Die Gedanken, die in ihr eingeschlossen waren, haben erfolgreich selbst mit den entfesselten Elementen gekämpft, die Schiff und Menschen verschlungen haben. Die Macht des Geistes ist die stärkste aller Mächte, und der Gedanke siegt über alles. „Le dieu le plus fort est le dieu des idées," verkündet Vigny in der Schlußstrophe seines Gedichtes. Und das ist eine tiefe Wahrheit, und der Dichter, der sich dem Gotte der Ideen weiht, wird mit dessen allgewaltiger Hilfe auch über die Zeit siegen und Unsterblichkeit erlangen. Schiller ist des Gottes der Ideen flammenzüngiger Apostel; und wie gebannt lauschte darum auch ein modernes Publikum dem Dichter von „Kabale und Liebe", als er seine Stimme erhob.

Zugleich zeigte sich wieder, daß die großen Ideen die Ideen aller Zeiten sind. „Kabale und Liebe" ist ein Ruf, ein Donnerruf nach Freiheit. Und auch heute weckt dieser Ruf tausendfachen Widerhall. Gewiß, wir werden nicht mehr

von ſchurkiſchen Präſidenten regiert, die nach Willkür mit Freiheit und Ehre der Bürger ſchalten. Der ärgſte Druck iſt von den Völkern genommen, — aber wie viel Druck iſt noch geblieben! Vielleicht haben diejenigen Recht, welche behaupten, daß im Weſentlichen nur die Formen der Unterdrückung ſich geändert haben. Und heute, wie im achtzehnten Jahrhundert, geht ein mächtiges Freiheitsſehnen durch die Welt. Die einzigen, wie geſagt, die davon nichts ſpüren, ſind unſere „Dichter". Kein Wort von Freiheit in keinem einzigen unſerer modernen deutſchen Bühnenwerke. Das gehört ja zur Politik; und es iſt nicht „literariſch", ſich für Politik zu intereſſieren. Als aber im „Neuen Theater" der Muſikus Miller dem Präſidenten die Tür wies, da rief das Publikum „Bravo!" Und es erwies ſich von neuem, daß Schiller moderner iſt als die modernſten Autoren, und daß er zum Ausdruck bringt, was unſer Aller Herz erfüllt, indem er Anklage erhebt gegen Unrecht und Gewalt als begeiſterter Anwalt von Recht und Freiheit.

Soll man dem Dichter, dem man ſo viel Erhebung verdankt, auch noch die Fehler ſeiner Dichtung vorhalten? Es iſt klar, daß das Drama nach den erſten beiden Akten plötzlich umbiegt und nach einer anderen Richtung geht. Was den beiden erſten Akten ihre Bedeutung gibt, das iſt, daß in ihnen das Drama aus dem Zuſammenſtoß zweier Weltanſchauungen erwächſt und daß in ihnen der Kampf zwiſchen Adel und Bürgertum ſich abſpielt, welcher der Kampf der Zeit war und in Frankreich die Stürme der großen Revolution entfeſſelte. Vom dritten Akt ab treten an Stelle der großen Motive die kleinen; und ſtatt durch einen welthiſtoriſchen Konflikt werden die dramatiſchen Verwicklungen durch die Intrigue herbeigeführt. Iffland, der, wie bekannt, dem Trauerſpiel auf Schillers Wunſch den Titel gegeben hat, wußte ganz gut, warum er in dieſem Titel zuerſt die Kabale nannte. Man

könnte beinahe glauben, er habe gleich durch den Namen auf die schwache Seite des Stückes hinweisen wollen. Es ist oft genug bedauert worden, daß Schiller, statt nur noch in einem dritten Akte die Konsequenzen aus den beiden ersten zu ziehen, an diese ein dreiaktiges Intrigenstück angehängt hat. Nahe lag insbesondere die Lösung, daß Ferdinand und Luise außer Landes gingen. Die Grenzen des kleinen Herzogtums waren leicht zu erreichen, und Vater und Mutter Miller hätten auch noch Platz im Reisewagen gefunden. Aber dann wäre das Stück zu rasch zu Ende gegangen; und ein Drama, das in der Welt etwas gelten sollte, mußte dazumal seine wohlgezählten fünf Akte haben. Auch wäre das Drama kein Trauerspiel geworden, wenn die Liebenden geflohen wären. Traurig aber sollte es sein, — zum Herzbrechen traurig. Am Schluß sollten die Leichen daliegen, damit es vor aller Augen offenbar werde: „Dies sind die Folgen der Tyrannen-Willkür."

So war also von Anfang an Alles darauf angelegt, daß im letzten Akt die Limonade getrunken wurde. Eine Flucht konnte Schiller nicht brauchen, Ferdinand und Luise mußten im Lande bleiben. Daß es aber für sie das einzig Natürliche gewesen wäre, sich davonzumachen, scheint Schiller selbst empfunden zu haben; und so hat er sich wenigstens bemüht, in einer besonderen Szene zu erklären, warum das Liebespaar nicht die Flucht ergreift. „Flieh' mit mir!" sagt Ferdinand zu Luise im Anfang des dritten Aktes. Und Luise antwortet: „Nein, dein Vater würde uns fluchen." Die Motivierung ist so schwach als möglich; man darf wohl annehmen, daß in Wirklichkeit ein junges Mädchen mit dem Manne, dem anzugehören sie sich sehnt, in aller Seelenruhe fliehen wird, wenn sie weiter nichts zu befürchten hat, als den Fluch des Präsidenten, der wenige Stunden vorher erst befohlen hat, daß sie auf offenem Markte an den Pranger

gestellt werde. Damit nun die Kabale ihren Lauf nehmen könne, muß in derselben Szene auch noch Ferdinand plötzlich eifersüchtig werden, ohne daß er auch nur den leisesten Grund dazu hat. Eben hat ihm noch Luise in einem furchtbaren Augenblick, dem Präsidenten und seinen Schergen zum Trotz, ihre Treue bewiesen, und es ist sinnlos, diesem Mädchen zu sagen: „Du willst nicht mit mir fliehen? Also fesselt dich ein Liebhaber!"

Wurm, der Intriguant, der nunmehr in Aktion tritt, führt seine Aufgabe mit Niedertracht, aber mit anerkennenswertem Geschick durch. Der Brief an den Hofmarschall v. Kalb, den er der Luise diktiert, ist zwar etwas gar zu lang. Immerhin, man kann es zur Not schon glauben, daß ein verlassenes, verzweifeltes Mädchen sich selbst der Schande bezichtigt, wenn sie die Überzeugung gewonnen hat, daß dies der einzige Weg ist, um ihren Vater vom Schafott zu retten. (Die Briefszene, die auf halbdunkler Bühne gespielt wurde, war übrigens in der Aufführung des „Neuen Theaters" eine der eindrucksvollsten.) Wenn aber im Folgenden der Hofmarschall dem Ferdinand, der ihn zum Duell fordert, Alles aufklären will, von diesem jedoch mißverstanden wird, weil der Hofmarschall: „Ihr Vater" sagt und Ferdinand meint, er sage „ihr Vater", so arbeitet hier die Tragödie mit den Mitteln der Verwechslungsposse. Zwei Menschenleben können doch nicht lediglich deshalb zu Grunde gehen, weil der Held des Trauerspiels ein kleines „i" versteht, wo ein großes „J" gemeint ist. Daß Luise selbst schweigt, ist durch den Schwur, den sie abgelegt hat, motiviert. Allein, wenn sie schon nicht reden darf, so begreift man nicht, daß sie nicht dem Ferdinand wenigstens sagt: „Ich darf nicht reden." So wird das traurige Ende der Liebenden nicht durch Tyrannenwillkür, auch sonst nicht durch eine tragische Notwendigkeit, sondern durch ein Mißverständnis herbeigeführt, welches dadurch entsteht, daß

beide im entſcheidenden Augenblick gerade das nicht ſagen, was jeder andere an ihrer Stelle ſagen würde.

Bei der Aufführung im Neuen Theater leiſtete Glänzendes vor allem die Regie, welche Max Reinhardt führte. Alle Hilfsmittel einer raffinierten Bühnentechnik wurden in den Dienſt der Dichtung geſtellt. Es gab ſchöne Dekorationen, maleriſch und hiſtoriſch getreue Koſtüme, ſtimmungsvolle Beleuchtungseffekte. Prachtvoll war namentlich die letzte Szene, wo der Präſident, von ſeinen Dienern gefolgt, ins Zimmer der Familie Miller dringt. Die rotröckige Dienerſchar füllt den Hintergrund des Zimmers. Lautlos bleiben alle vor den Leichen ſtehen. Die Lakaien halten ihre Laternen empor, und einer nimmt langſam den Zweiſpitz vom Kopfe, um dem Tode Reverenz zu erweiſen.

Was die Darſtellung anlangt, ſo iſt „Kabale und Liebe" ſicherlich ſchon beſſer geſpielt worden. Immerhin ergab ſich, trotz der Ungleichheit der ſchauſpieleriſchen Kräfte, ein vortrefflicher Geſamteindruck, weil jeder mit Enthuſiasmus an ſeine Aufgabe zu gehen ſchien. Nur jene Kritiker hatten Unrecht, die angeſichts der im Einzelnen recht unvollkommenen Aufführung erklärten, daß durch ſie das Problem gelöſt worden ſei, ein klaſſiſches Drama im modernen Stile darzuſtellen. Ein abſcheulicher Unfug, dieſes Schlagwort von der „Moderniſierung der Klaſſiker"! Denn wir haben die Klaſſiker nicht in unſerem Geiſte zu ſpielen, ſondern in dem ihrigen. Allein die Aufführung, die in den Geiſt der klaſſiſchen Dichter eindringt, vermag es, ihre Größe zum Ausdruck zu bringen. Und dieſe Aufführung iſt nicht nur die einzig würdige, die einzige, die Erfolg verſpricht — ſie iſt auch die einzige moderne. Die großen Dichter brauchen nicht moderniſiert zu werden. Sie ſind modern, eben weil ſie groß ſind.

„Die Schaffenden."

(Bühnen-Autoren und Zeitungsschreiber).

Eine Auseinandersetzung mit Hermann Sudermann.

Sudermann hat, indem er seine vielbesprochenen Aufsätze über die „Verrohung der Theaterkritik" publizierte, einen Mut bewiesen, der Achtung verdient. Andere dramatische Autoren schimpfen über die Kritiker, und zwar mit Vorliebe dann, wenn keine Kritiker in der Nähe sind. Sudermann hat in größter Öffentlichkeit seine Meinung zum Ausdruck gebracht und hat in der Absicht, Mißverständnisse zu beseitigen, die er vorhanden glaubt, rückhaltlos alle Diejenigen angegriffen, denen er die Schuld an diesen Mißständen zuschreibt. Er mag Recht oder Unrecht haben, jedenfalls hat er mannhaft gehandelt. Auch läßt sich die Berechtigung mancher Beschwerde, die er erhoben hat, nicht abstreiten; und sein Auftreten hätte große Wirkung üben können, wenn es sich nicht gezeigt hätte, daß er der Aufgabe, die er sich selbst gestellt hat, nicht gewachsen war.

Den Aufsätzen Sudermanns liegt die Anschauung zu Grunde, daß die Schriftsteller in zwei Klassen zerfallen. Die eine, die höhere Klasse, bilden diejenigen, die Theaterstücke schreiben, die andere, die niedere Klasse, bilden diejenigen, die für Zeitungen schreiben. Die ersteren sind die „Schaffenden"; die letzteren mögen schreiben, soviel sie wollen, sie schaffen nicht. Von dieser Klassifizierung wird später noch die Rede sein. Für jetzt nur so viel: Wenn irgend ein nicht schaffender Mit-

arbeiter von Zeitungen seine Feuilletons so schreiben würde, wie diejenigen geschrieben waren, die der schaffende Sudermann geschaffen hat, dann würde er es in der journalistischen Laufbahn nicht sehr weit bringen. Er könnte sich allerdings damit trösten, daß ihm dann immer noch die Möglichkeit bliebe, Bühnendichter zu werden. Denn aus diesen fünf Feuilletons, in denen der Geist Sudermanns sozusagen rein, das heißt losgelöst aus der Legierung mit dramatischen Elementen, in der er sonst erscheint, zutage tritt, sieht der Leser mit Erstaunen, daß offenbar nicht gerade ein glänzender Geist dazu gehört, um heutzutage ein hervorragender Dramatiker zu sein. Dieser Schluß kann freilich trügen; und die Verschiedenartigkeit der dramatischen und der feuilletonistischen Begabung, auf die so oft schon hingewiesen worden ist und die es in der Regel mit sich bringt, daß ein Feuilletonist kein Dramatiker ist, kann auch einmal zur Folge haben, daß ein Dramatiker kein Feuilletonist ist. Sicher ist nur, daß man vom Verfasser der „Ehre" bessere Feuilletons erwartet hätte. Und es mangelt nicht nur an Geist; es mangelt auch an Gründlichkeit und Klarheit des Denkens. Aus einer oberflächlichen Auffassung heraus sind schiefe und falsche Urteile gefällt, in die sich von Wahrheit nur so viel mischt, als sich eben auch auf der Oberfläche finden läßt. Der Mangel an Klarheit findet sich namentlich im letzten Drittel der Artikelserie, wo die Ausführungen stellenweise so verworren werden, daß es kaum mehr möglich ist, dem Gedankengange des Verfassers zu folgen. Der Stil endlich nimmt hie und da ein Aussehen an, das man als „endimanché" bezeichnen möchte; er zeigt manchmal eine Gesuchtheit, eine altmodische Gespreiztheit, die man sonst nur findet, wenn Leute, die des Schreibens ungewohnt sind, bei einer besonderen Gelegenheit zur Feder greifen und nun bemüht sind, sich „literarisch" auszudrücken.

Selbst Sprachschnitzer fehlen nicht. Sollte der hohe Rang, den die „Schaffenden" in der Literatur einnehmen, es vielleicht mit sich bringen, daß sie nicht nur über den anderen Schriftstellern, sondern sogar über den für das gewöhnliche schriftstellernde vulgus geltenden Gesetzen sprachlicher Korrektheit stehen? Sollten, ähnlich den Fürsten, denen Reservatrechte eingeräumt sind, diese Dichterfürsten etwa eine Reservat-Grammatik besitzen? In das Gebiet einer Sudermannschen Reservat-Grammatik gehört beispielsweise folgender Satz: „Die Anderen hatten sich denen, die sie früher bitter bekämpft, in freundlicher Anerkennung genähert und sich dadurch als Parteiführer verdächtig gemacht." Das soll, wie man nach dem Wortlaut glauben könnte, nicht etwa heißen, daß die Anderen sich verdächtig gemacht hatten, eine Partei zu führen, sondern es soll, wie der Zusammenhang lehrt, bedeuten, daß sie sich verdächtig gemacht hatten bei der Partei, die sie führten. Ferner das Aphorisma: „In jedem — im Biedermeier selbst — steckt liebhaberisch ein Stück Revolutionär." Man stutzt, weil man wohl schon davon gehört hat, daß ein Stück von irgend etwas in jemandem steckt, weil man sich aber absolut nicht vorstellen kann, wie ein Stück es anfängt, in jemandem liebhaberisch zu stecken, — bis man endlich den Sinn der dunklen Worte herausgegrübelt hat, die offenbar besagen wollen, daß jeder, auch der Biedermeier, als Revolutionär zu dilettieren liebe. An das liebhaberisch steckende Stück reihen sich im folgenden wahllos vorliegende Nummern an. Es heißt nämlich: „Ich habe ein Dramatiker-Lexikon aus den Kraftstellen von etwa vierzig wahllos mir vorliegenden Nummern zusammengefügt." Man fragt sich, warum Sudermann die Wahllosigkeit der Nummern noch besonders betont, da doch Zeitungsnummern im allgemeinen nicht gewohnt sind, sich denjenigen zu wählen, dem sie vorzuliegen wünschen . . .

Sudermann führt zum Beweise seiner These, daß die gegenwärtige deutsche Theaterkritik verroht sei, hauptsächlich zwei Gründe an. Der erste Grund ist der, daß es Kritiker gibt, welche in ihren Rezensionen auch über die Persönlichkeit oder über die Privatverhältnisse des Autors, dessen Stück sie besprechen, gehässige Bemerkungen machen; der zweite Grund ist der, daß es Kritiker gibt, welche in ihren Referaten einen höhnischen Ton anschlagen. Beides ist richtig: Es gibt Kritiker, welche es nicht lassen können, persönlich zu werden, und andere, welche die Gewohnheit haben, zu höhnen. Was er aber nicht zu wissen scheint, ist, daß es solche Kritiker stets gegeben hat, seit überhaupt Kritiken geschrieben werden.

Die persönlichen Angriffe sind ein Mißbrauch der Kritik, der sich immer wiederholt, weil nichts gebraucht wird, ohne gelegentlich auch mißbraucht zu werden. Aber es muß ohne weiteres zugegeben werden, daß sie unter allen Umständen ungehörig sind. Der Kritiker hat sich mit der Person des Autors nur insoweit zu befassen, als sie in dessen Werke zum Ausdruck kommt. Und wer, wenn er über ein Stück referiert, in den Kreis seiner Erörterungen, wie das aus einigen von Sudermann zitierten Stellen hervorgeht, auch das Ehe- oder Liebesleben, die schwache Brust oder die platten Füße des Verfassers zieht, überschreitet seine Befugnisse auf das Gröblichste. Freilich muß hier auch bemerkt werden, daß wahrscheinlich manche persönlichen Angriffe gegen die Dramatiker unterbleiben würden, wenn diese nicht die schlechte Gewohnheit angenommen hätten, ihre Person gar zu sehr in den Vordergrund zu drängen. Sudermann beklagt sich, daß man die Einrichtung seines Arbeitszimmers, dessen Photographie in einem Berliner Blatt erschienen ist, verspottet hat. Die Verspottung ist bedauerlich. Allein, man muß doch auch fragen, ob es denn unumgänglich nötig ist, daß Sudermann sein Ar-

beitszimmer photographieren läßt? Muß der historische Raum, in dem er seine letzten, über alle Maßen schlechten Stücke „Es lebe das Leben" und „Der Sturmgeselle Sokrates" gedichtet hat, durchaus zur Kenntnis des Publikums gelangen?

Was nun aber den Hohn betrifft, so ist er ganz einfach ein Element der Kritik. In allen Jahrhunderten der Literatur haben gerade die Meister der Kritik den Hohn angewendet (man kann beinahe sagen, daß die größten Kritiker auch die höhnischsten gewesen sind), aus dem Grunde, weil der Hohn in der Polemik die schärfste und sicherste Waffe ist und weil jede tadelnde Kritik einen polemischen Charakter hat. (Der Tadel ist die Polemik gegen das Schlechte.) Man kann sich gar nicht genug darüber wundern, daß Sudermann, welcher auszog, die Kritik zu reformieren, sich mit dem Wesen und der Geschichte der Kritik so wenig vertraut gemacht hat. Die von Sudermann Angegriffenen (namentlich Harden hat mit einer zwingenden Argumentation diesen Gegenbeweis geführt) brauchten lediglich auf ihre großen Vorgänger, auf die ganze lange Reihe der Klassiker des Hohns, zu verweisen, um die Behauptung zu widerlegen, daß die heutige Kritik verroht, das heißt, daß sie roher geworden sei, als die Kritik früherer Zeiten.

Sudermann hätte also nicht von der Verrohung, sondern, da er nun schon einmal den Hohn als roh empfindet, höchstens von der Roheit der Theaterkritik sprechen dürfen. Aber er glaubt an eine Verrohung; und aus seinen Darlegungen gewinnt man folgende Ansicht: In einer früheren Epoche, die noch bis hart an unsere Zeit heranreicht, herrschte in der Literatur ein paradiesischer Zustand. Der Kritiker liebte den Autor und der Autor liebte den Kritiker. Plötzlich, vor zehn bis fünfzehn Jahren, trat eine Änderung ein. Böse Menschen waren auf die Welt gekommen, und es fügte sich, daß gerade sie Kritiker in maßgebenden Zeitungen und Zeitschriften

wurden. Denn das ist die Überzeugung, die allen Ausführungen Sudermanns zu grunde liegt: die Roheit des Kritikers hat ihren Grund in seiner Schlechtigkeit. Er sieht und schildert den „rohen" Kritiker als einen verruchten Bösewicht. Es ist eine Gestalt, die an düsteren Intriguanten-Figuren aus den Romanen Eugène Sue's ihr Seitenstück findet. Man kann Sudermanns Aufsätze nicht lesen, ohne daß man gelegentlich von einem Schauder befallen wird, wenn man erfährt, mit was für Leuten man in Berlin verkehrt, man Seite an Seite im Theater sitzt. Der „rohe" Kritiker geht den ganzen Tag herum und sinnt darüber nach: „Wie kann ich einen Erfolg vernichten? Wie kann ich einem „Schaffenden" die Freude am Schaffen nehmen? Wie kann ich Böses stiften?" Die Triebfeder seines Handelns ist Neid, Haß, Gemeinheit. „Überall," schreibt Sudermann, „ist die Schreckensherrschaft von Schmähsucht und Verleumdung tätig, wo ein Talent sich um Haupteslänge über seine Umgebung hinaus erhebt, wo ein bedeutendes Wirken von der Gunst des Schicksals begleitet wird, wo siegende Menschenkraft in sich selbst den Wertmesser des Lebens gefunden hat." Überall, nicht bloß auf dem Gebiete des Theaters, aber auf dem Gebiete des Theaters ganz besonders. Wenn also auch das Talent von Hugo Lubliner sich um Haupteslänge über seine Umgebung hinaus erhebt; wenn also auch das bedeutende Wirken von Robert Misch von der Gunst des Schicksals begleitet wird; wenn also auch die siegende Menschenkraft von Otto Ernst in sich selbst den Wertmesser des Lebens gefunden hat, — was nützt es? Hugo Lubliner, Robert Misch, Otto Ernst und die anderen Schaffenden, alle müssen ihr Haupt unter die Schreckensherrschaft der rohen Kritik beugen, die in ihrer Schmähsucht und Verleumdungsmanie sogar nicht davor zurückscheut, ihnen, wenn sie schlechte Stücke geschrieben haben, zu sagen, daß ihre Stücke schlecht sind.

Sudermann rollt so das Bild eines Kampfes auf, der sich, ohne daß wir es ahnen, in unserer nächsten Umgebung abspielt. Auf der einen Seite stehen die Schaffenden, auf der andern Seite die rohen Kritiker, die den Schaffenden ihre Talente und ihre Erfolge mißgönnen und unablässig bemüht sind, sie zu vernichten. Es ist wie ein Streit von Dunkel-Alben gegen Licht-Alben, von Ahriman gegen Ormuzd, des bösen Prinzips gegen das Gute. Und das Schlimmste ist: wir bleiben im Ungewissen über den Ausgang dieses Kampfes. Sudermanns fünf Aufsätze sind erschienen, aber kein einziger Kritiker ist in sich gegangen. Nicht einer ist zu Sudermann gekommen und hat ihm gesagt: „Ich will mich bessern. Ziehe mich empor zu dir, o Schaffender!“ Im Gegenteil: die Kritiker, die Sudermann angegrifffen hat, haben mit Angriffen gegen Sudermann geantwortet; und statt ihre Sünden zu bereuen, haben sie in dieser Polemik von neuem und mit einer demonstrativen Absichtlichkeit gezeigt, was für unheilbar verrohte Menschen sie sind.

Im Ernst gesprochen: Sudermann geht in seiner ganzen Darstellung fehl, weil er nicht im Klaren ist über die Kritiker, noch auch über die „Schaffenden“. Unter den heutigen Kritikern gibt es keinen, der so verworfen wäre, wie ihn Sudermann sich vorstellt. Überhaupt ist der Grund für die Übelstände, die in der deutschen Kritik heutzutage bestehen, nicht in moralischen Defekten zu suchen, sondern eher in einem Mangel an Talent und Geschmack. Auch einige von den „Roheiten“, über die Sudermann sich beklagt, sind ganz einfach als Geschmacklosigkeiten zu erklären. Und nicht über die Verrohung, sondern über die Verschlechterung der Theaterkritik hätte Sudermann eine Broschüre abfassen müssen, — Verschlechterung nicht im ethischen, sondern im literarischen Sinne genommen.

Selten hat es in Deutschland so viel ehrliche und an-

ständige Kritiker gegeben und zugleich so viel Kritiker, die einen Stil schreiben, in dem keine Persönlichkeit sich ausprägt, und die nichts vom Theater verstehen. Einer der Gründe, welche diesen Zustand herbeigeführt haben, ist die in Deutschland herrschende Gewohnheit, die Kritikerstellen mit Germanisten zu besetzen. Man scheint zu glauben, daß jeder, der auf der Universität die Literatur studiert hat, auch befähigt ist, über die Literatur zu urteilen. Das germanistische Doktordiplom berechtigt zum Kritisieren, wie das Zeugnis über die Ablegung des medizinischen Staatsexamens zum Praktizieren berechtigt. In Wirklichkeit kann jedoch die Befähigung zum literarischen Urteil auf keiner Universität erworben werden, weil sie weit mehr, als von philologischen und historischen Kenntnissen, von einer Vorbedingung abhängt, die kein Professor lehren kann, mag er auch einen „Faust"-Kommentar geschrieben oder gar einen ungedruckten Brief Goethes an seinen Rauchfangkehrer entdeckt haben: vom literarischen Verständnis. Das aber muß man mit auf die Welt bringen. Die Kunst erschließt sich nur der künstlerischen Persönlichkeit. Und eben weil die Germanisten, die über die Theater referieren, in der Regel zwar sehr ernste, gewissenhafte, gebildete und sogar gelehrte Männer, aber höchst selten auch künstlerische Persönlichkeiten sind, sind sie als Kritiker nicht an ihrem Platze. Sie sind es vor allem, die durch ihre kunstrichterlichen Verdikte das Publikum verwirren und die Produktion unheilvoll beeinflussen. Sie sind es, die über Wert oder Unwert eines Kunstwerkes nach literarischen Formeln urteilen und die außerstande sind, im Kunstwerk die künstlerische Individualität zu würdigen, da ihnen, wie gesagt, die eigene Persönlichkeit mangelt, welche der Schlüssel zur Persönlichkeit der Anderen ist. Sie sind es daher, die am Talente achtlos vorüberlaufen, wenn es sich nicht durch äußere, sondern nur durch innere

Merkmale kundgibt; und sie sind es, welche jedes Halbtalent überschätzen, jede Mittelmäßigkeit als Genie ausschreien, wenn sie in ihre Formel paßt. Sie sind es, welche das Seestück von Heyermans, die „Hoffnung", wegen einiger nebensächlicher Anklänge an die „Weber", als eine Hauptmann-Imitation abgetan und dadurch verschuldet haben, daß dieses stärkste und originellste Werk der letzten Jahre es in Berlin zu keinem Erfolge bringen konnte; und sie sind es, die, weil eben Gerhart Hauptmann der literarische Dichter der modernen Literatur ist, vom „Armen Heinrich" in lächerlicher Überschätzung der Vorzüge und völliger Blindheit für die Mängel des Werkes geschrieben haben, daß Hauptmann dem deutschen Volke damit ein kostbares Geschenk gemacht habe und daß die Dichtung unsere Generation überdauern werde (obwohl doch die Frage der Unsterblichkeit sich sozusagen erst im Laufe der Zeit entscheidet und man daher die Unsterblichkeit eines Werkes am Morgen nach der Premiere deshalb nicht mit Sicherheit behaupten kann, weil es an diesem Morgen jedenfalls noch nicht lange genug unsterblich ist). Sie sind es, welche noch fremder womöglich, als den anderen Künsten, der Kunst des Theaters gegenüberstehen, über das sie als Richter eingesetzt sind; — welche die guten Bühnenqualitäten eines Stückes als „Mache" verachten und dafür Alles, was auf der Bühne nicht wirkt, eben weil es nicht wirkt, als dichterische Tat begrüßen; — welche nicht begreifen, daß ein für die Aufführung auf einer Bühne geschriebenes Werk sowohl literarisch als theatralisch sein muß und daß es überhaupt erst, wenn es sich auch als theatralisch erwiesen hat, die literarische Vollkommenheit besitzt; — welche statt dessen es fertig gebracht haben, das Theatralische in Widerspruch zum Literarischen zu setzen und unablässig das absurde Bestreben verfolgen, das Theater, indem sie von ihm verlangen, daß es nicht theatralisch, sondern literarisch sein

solle, zum Aufgeben seines Wesens zu zwingen. Mit treffenden Worten hat Sudermann in dem ersten seiner fünf Aufsätze den Unfug gekennzeichnet, den die kritisierenden Germanisten treiben. Und er hat hundertmal recht, wenn er entrüsteten Protest erhebt gegen die einsichtslose Geringschätzung, mit der diese Kritiker ihn beurteilen, und gegen den hochnäsigen Ton, in dem sie von seinen Bühnenwerken reden, — von den Bühnenwerken Sudermanns, der unter den deutschen Theaterschriftstellern der Gegenwart sicherlich die stärkste dramatische Begabung besitzt.

Das ist doch aber Unverstand und keine Verrohung. Und man sollte glauben, daß es dem dramatischen Autor weniger darauf ankommen kann, ob der Kritiker ihn lobt oder tadelt, sondern vor allem darauf, ob er ihn versteht oder nicht. Gewiß, Tadel tut weh, Verspottung ist schmerzlich. Jedoch es unterliegt keinem Zweifel, daß selbst durch die boshaftesten Ausfälle des kunstverständigen Beurteilers, weil diese ihn seine Mängel erkennen und damit vielleicht auch verbessern lehren, der ehrlich Strebende weit mehr gefördert wird, als durch das Lob des Kunstunverständigen, weil dieses ihn zum Irrtum über die Art und die Grenzen seines Talents verleitet. Sudermann scheint hingegen die Kritik immer dann für verwerflich zu halten, wenn sie scharf tadelt; und es ist wahrscheinlich, daß die von ihm angeführten Kritiker, falls sie in der Mehrzahl der Fälle die Autoren gelobt haben würden, ihm nicht als verrohte Gesellen erschienen wären, auch wenn sie in diesem oder jenem Falle einmal einen Autor arg zerzaust hätten. Er wirft, mit einziger Ausnahme des Exkurses über die Germanisten, verständige und unverständige Kritiker zusammen und führt den Hohn der Kritiker als Beweis ihrer Verrohung an.

Das ist aber, wie schon oben erwähnt, eine ganz falsche

Auffassung. Hohn ist überhaupt kein Zeichen von Verrohung. Höhnisch sind in der Regel nicht die Rohen, sondern die Feinen, namentlich in der Literatur. Gerade die kultivierten Geister lieben es, ihre Polemik in den Farben der Satire spielen zu lassen, und nur ein kultiviertes Publikum hat Augen für dieses Farbenspiel. Gerade Diejenigen, welche von einem höheren Standpunkt aus die Dinge betrachten, lieben es, durch Hohn ihre Überlegenheit auszudrücken, wenn die Dinge gar zu tief unter ihnen stehen. Und obwohl natürlich der Hohn nicht immer Kultur und Überlegenheit beweist, so wirkt er doch nur dann, wenn er eine Folge dieser beiden Ursachen ist. Ein höhnischer Schriftsteller kann roh sein, aber er ist nicht roh, weil er höhnisch ist, und ist zumeist eben darum nicht roh. Der Hohn ist nur selten, wie Sudermann meint, eine moralische, in vielen Fällen hingegen eine literarische Eigenschaft. Der Hohn ist eine Nuance in der schriftstellerischen Persönlichkeit, ist eine Färbung des Talents. Und da das Talent diese Färbung eben dann annimmt, wenn es lebhaft sich betätigt; da überhaupt Lebhaftigkeit beinahe identisch mit Talent ist, welches man sehr wohl als die Gabe bezeichnen kann, lebhaft zu empfinden und sich auszudrücken; da sicherlich der beste Kritiker derjenige ist, der auf künstlerische Eindrücke am Lebhaftesten reagiert, — so möchte man fast sagen, daß gerade der Hohn manchmal den Beweis für die hervorragende Begabung eines Kritikers liefert. Wenn insbesondere ein Kunstempfinden beweglich genug ist, um sich über den künstlerischen Unwert einer Leistung zu entrüsten, so wird es von der vollwertigen Leistung sicherlich ebenso stark bewegt werden. Der Kritiker, der fähig ist, zu höhnen, ist aller Wahrscheinlichkeit nach auch fähig, sich zu begeistern. Jedenfalls ist der Hohn eine Reaktions-Erscheinung. Und indem Sudermann den Kritikern ihren Hohn vorwirft, erinnert er an gewisse Re-

genten, welche ihre Untertanen wegen ihrer revolutionären Gesinnung tadeln. Die Revolutionen kommen nämlich in der Regel daher, daß schlecht regiert wird. Und der Hohn der Kritiker kommt in der Regel daher, daß die Autoren gar so schlechte Stücke schreiben.*)

Doch es scheint, als sei es Sudermann, während er den Gründen der Verrohung in der Kritik nachforschte, niemals eingefallen, daß hier und da wohl auch die Wertlosigkeit der Theaterstücke an dem Ton schuld sein könne, in dem die Referenten über sie berichten. Für Sudermann sind die Kritiker immer schuldig, die Autoren immer unschuldig. Die Kritiker sind die Zerstörer, die Verwüster, die Autoren aber sind die Schaffenden. Auch das ist falsch. Schaffen heißt doch hier: ein Kunstwerk schaffen; und der Autor kann daher auf den Namen eines Schaffenden nur Anspruch machen, wenn das Stück, das er verfaßt hat, ein Kunstwerk ist. Wieviel Kunstwerke aber gibt es unter den Dramen, die heutzutage aufgeführt werden? Das Theater mit der ungeheuren Publizität, die es verleiht, mit den reichen Einnahmen, die es im Fall eines Erfolges gewährt, zieht Viele an, die rasch Karriere machen

*) Sudermann selbst trägt kein Bedenken, in seinen Dramen den Hohn anzuwenden, um eine starke polemische Wirkung zu erzielen. Man denke nur an das berühmte „Sonst nichts?“ in der „Ehre“. Auf der Bühne entspinnt sich ein Streit. Einer der Streitenden sagt, würdevoll und „schneidig“ zugleich: „Ich bin Offizier der Reserve“ Der andere antwortet ruhig: „Sonst nichts?“ Das ist vortrefflich, aber sehr höhnisch gesagt. Aus den Reihen der Reserveoffiziere könnte ein sudermännisch denkender Anti-Sudermann aufstehen und dem Autor der „Ehre“ Verrohung vorwerfen. Sudermann würde diesen Vorwurf entrüstet zurückweisen, und seine Entrüstung wäre berechtigt. Aber es zeugt doch von einer unglaublichen Anmaßung, daß die „Schaffenden“ den Kritikern einen Ton verbieten wollen, den sie selbst anschlagen, so oft es ihnen beliebt — und sofern sie dazu fähig sind.

und die Geld verdienen wollen. In weit größerer Anzahl als die Dichter, die ehrliche, künstlerische Arbeit auf ihre Werke verwenden, sind als Dramatiker alle Diejenigen tätig, die ohne jedes ernste Bestreben, ja selbst ohne jede echte Begabung Stücke nur produzieren, um bekannt zu werden oder um Tantiemen zu beziehen. Sudermann jedoch hat keine Augen für diese Unterschiede. Ihm ist ein Dramatiker gleich dem andern. Begabte, Halbbegabte und Talentlose, — die Redlichen und die Schlauen, — die Poeten, die Streber und die Geschäftsleute, — sie alle stellt er auf eine Stufe. Wer nur jemals ein Drama fertiggebracht hat, mag es aussehen, wie es will, ist ein Schaffender; und schaffen heißt, nach Sudermann, ganz einfach: für das Theater schreiben.

Dabei wird gerade gegenwärtig von denen, die für das Theater schreiben, recht wenig geschaffen. Selten noch ist eine Bühnenliteratur so arm an künstlerischen Persönlichkeiten von Bedeutung gewesen, wie die heutige deutsche. Es ist eine rechte Epigonen-Dramatik, in der auch die Vortrefflichsten nicht über das Mittelmaß hinausreichen. Vor allen Dingen fehlt es am Geistigen. Selbst die Besten haben einen engen Horizont. Selbst die Besten besitzen kein tieferes Interesse und Verständnis für die Ideen, welche unsere Zeit bewegen, von denen daher auf unseren Bühnen kaum ein schwaches Echo widerklingt. Selbst den Besten mangelt der rechte Sinn für die Eigentümlichkeit des modernen Lebens, die daher in keinem einzigen modernen deutschen Drama voll zum Ausdruck kommt. Dann aber fehlt es auch an der dichterischen Kraft. Es wird zur Zeit so viel Literatur produziert und so wenig Poesie! Und vielleicht sind unsere dramatischen Autoren unter anderem auch eben darum so wenig Poeten, weil sie so sehr Literaten sind, weil sie das Dichten als literarisches Metier ausüben, — weil sie daher sozusagen von Berufswegen Handlungen und Ge-

stalten sich ausdenken, die, da sie aus einer Berufsübung, d. h. mehr aus äußerer als aus innerer Notwendigkeit entstanden sind, auch eine tiefe innere Wirkung nicht hervorzubringen vermögen, — weil sie endlich sich in literarischer Engherzigkeit, in literarischer Zünftelei vom Leben der Anderen möglichst abschließen, statt sich mitten hinein ins Weltgetriebe zu stellen, da man, wenn auch nicht dort allein, so doch dort am Sichersten jene starken Daseinsgefühle in sich wachruft, aus denen als höchste Blüte die Poesie erwächst.

Daher kann es andererseits auch geschehen, daß, wenn ein Kritiker über ein Stück schreibt, nicht das Stück das Kunstwerk ist, sondern die Kritik. So gewiß bei weitem nicht alle Dramatiker künstlerische Persönlichkeiten von Bedeutung sind, so gewiß gibt es — trotz Allem, was oben über unverständige Rezensenten gesagt wurde, — auch heut noch in Deutschland (und Österreich) unter den Kritikern bedeutende künstlerische Persönlichkeiten. Wie überhaupt Jeder weiß, der den deutschen (und österreichischen) Journalismus kennt, daß in manchen Redaktionen Tagesschriftsteller zu finden sind, die an Geist und Kenntnissen, an Klarheit des Blickes und Weite des Gesichtskreises, an Verständnis für die Zeit, an Originalität, an Tiefe und Größe der Ideen, sogar an Schönheit des sprachlichen Ausdruck alle Diejenigen übertreffen, die heut für das Theater schreiben.

Schon darum also ist die großartige Überlegenheit nicht gerechtfertigt, mit der Sudermann vom Journalismus spricht — eine Überlegenheit, die selbst dann noch durchklingt, wenn er versichert, er erinnere sich mit Stolz daran, daß auch er einst Journalist gewesen. Das ist ungefähr in dem Tone gesprochen, in dem etwa der Marschall Ney, der einst in einer Notariats-Kanzlei Akten kopiert hatte, gesagt haben dürfte, er erinnere sich mit Stolz daran, Schreiber bei einem Notar

gewesen zu sein. Die Durchschnittsbegabung im heutigen deutschen Journalismus und in der heutigen deutschen dramatischen Literatur ist jedenfalls zum mindesten die gleiche. Es sind in den Redaktionen Schriftsteller genug vorhanden, die, wenn sie durch Zufall nicht die journalistische, sondern die dramatische Technik gelernt hätten, genau ebenso mittelmäßige Theaterstücke verfassen würden, wie die Bühnenautoren sie zu verfassen pflegen. Und was die Besten im Journalismus anlangt, so ahnt Sudermann wahrscheinlich nicht, daß sie beispielsweise ein Drama wie „Es lebe das Leben" hauptsächlich aus dem Grunde nicht zustande bringen könnten, weil sie es für unter ihrer Würde hielten. Und Sudermann ahnt gewiß nicht, daß es unter den Journalisten sogar Dichter gibt, — Dichter, deren Werke, die mit dem Tage entstehen und mit dem Tage vergehen (was aber manchmal mehr an der Vergänglichkeit des Tages als an der des Werkes liegt), an poetischem Gehalt manchem vielgerühmten Drama gleichkommen und manches sogar übertreffen, — wenig genannte und wenig bekannte freilich, die keine Rampe haben, vor der sie erscheinen können, um sich vom Publikum bejubeln zu lassen, wenn ihnen ein guter Einfall gelungen ist, — Dichter ohne Lorbeer, denen die Nachwelt keine Kränze flechten wird und denen auch die Mitwelt keine flicht. Und doch brauchen sie den Theaterschriftstellern ihren Ruhm nicht zu neiden. Denn da sie sehen, wie gering oft die dichterische Kraft Derer ist, die als „Dichter" gepriesen werden und selbst sich preisen, so dürfen sie sich sagen, daß sie, wenn sie den Stoff, den ihnen fast täglich sich erneuernde Eindrücke übermitteln, lebendig erfassen, wenn sie Augen haben, um zu sehen, und ein Herz, um zu empfinden, wenn sie das Gesehene und Empfundene künstlerisch zu gestalten wissen, — daß dann weit mehr, als die meisten Dramatiker, sie, die Journalisten, die Schaffenden sind.